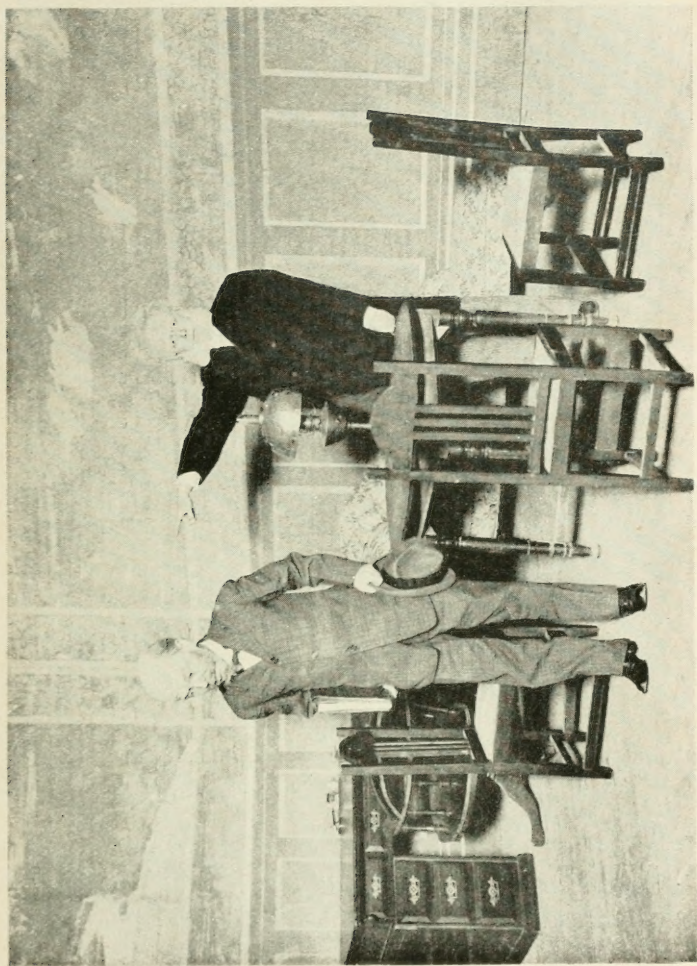
第六巻
小山内薫全集
春陽堂

1　タキシードの先生

2　自由劇場初演當時の關係者

3　自由劇場創立の頃

4　「ジョン•ガブリエル•ボルクマン」の舞臺

5　「信仰」の舞臺稽古

6　郷土史劇公演事務所にて

7　郷土史劇の一場面

8　大阪の寓居にて

9　築地小劇場創設當時の同人

10　築地小劇場の內部

11　築地小劇場の全員

12　「桜の園」の舞台

13　「役の行者」の舞臺

15　「安土の春」の稽古場

16　イプセンの墓前にて

17　築地館の先生

小山内薫全集 第六巻 目次

寫眞目次

1　**タキシイドの先生。**――大正十二年。

2　**自由劇場初演當時の關係者。**――前列向つて左から、左喜之助莚若紫扇松蔦宗之助左升鈴木春浦、後列同じく北蓮藏和田英作木村錦花小内山薫鈴木鼓村左團次岡田三郎助川上五郎の諸氏。

3　**自由劇場創立の頃。**――劇中劇の場のハムレットの姿勢。

4　**「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の舞臺。**――二幕目。左團次のボルクマンと左升のフォルダル。

5　**「信仰」の舞臺稽古。**――大正八年九月自由劇場最後の公演。サトニに扮せる左團次と帝劇の花道にて。

6　**鄕土史劇公演事務所にて。**――大正十一年十月一日、京都智恩院内。

7　**鄕土史劇の一場面。**――稚兒の踊。階段の上は左團次左升壽美藏松蔦等。

8　**大阪の寓居にて。**――天王寺悲田院町の家の庭に於ける先生。大正十二年冬。

9　**築地小劇場創設當時の同人。**――向つて左から汐見洋和田精小内山薫友田恭助土方與志淺利鶴雄

10　**築地小劇場の内部。**――開場當時の客席。

11　**築地小劇場の全員。**――大正十三年九月。

12　**「櫻の園」の舞臺。**――大正十四年二月築地に於ける初演。第一幕。

13　**「役の行者」の舞臺。**――大正十五年三月築地小劇場初演。第二幕。

14　**舞臺に於ける先生。**――大正十四年五月築地の初演に、内山喜與作の假名にて假面の男に扮す。

15　**「安土の春」の稽古場にて**――大正十五年二月本郷町立花にて。左より左團次、先生、小村雪岱氏、壽美藏、松蔦。

16　**イプセン墓前の先生。**――一九一三年春クリスチアニアにて。

17　**築地帽の先生。**――大正十五年。

自由劇場の計畫

1 俳優D君へ

D君。

その後は非常に御無沙汰をした。近頃は餘り夜遊びもして歩かぬさうだね。結構な事だ。稀には一人で居るが好いさ。寂寞は藝術家のパンだ。瞑想は藝術家の水だ。

今日S君が僕の下宿へ來た。例に依つて三四時間愉快に話し合つた。

無形劇場の計畫も大分研究が出來て來た。名は「獨立劇場」としようと思つてゐる。昨今經費の上に就いて尠からぬ考慮を費してゐる。君は不足など皆で出し合へば好いぢやないかなどとよく言ふが、一回や二回はそれで濟んでも、三回四回になるとなかなか然うは行かぬものだ。何も、吾人の爲事は唯時の永續のみを目的とするものではない。短命でも眞面目な生涯が送りたいのだ。併し、それにしても、一回や二回で倒れるのは厭だ。吾々が世間の物笑ひになるのは好いとしても、吾々の抱いてゐる

る思想までを疑はれるのは如何にも殘念な事ではないか。

だから經費の上に細心な注意を拂つてゐる。ことに依つたら後へ天鵞絨の布か何か下げて「道具なし」で演つても好いと思つてゐる。衣裳も成るべく金の掛からぬやうなものから始めたい。鬘も「西洋劇なら一切赤毛」といふやうな贅澤さへ言はなければ、餘つ程儉約が出來る――頭は黑くても好いぢやないか、どうせ詞は日本語を使ふんだもの。

一番かかるのは小道具らしい――それも成るべく自前で間に合はせたい。

小屋はまあ當分M座を借りる事にした――年二回、三日づつ。今度出來たY座は僕等の爲事を理想通り行ふには、非常に便利な小屋だと思つてゐるが、今のところではニチが大分かかるさうだから、僕等の手には負へまいと思つてゐる。

一體僕等の爲事を非常に大仕掛なもののやうに思つてゐる人が世間にあるのは訝しい。何か興行演劇に對抗でもするやうに思つてゐる人がある。併し、僕等の爲事は、そんな大仕掛なものではない。

唯劇場を持たない一個の小さな試演團體を組織して、志ある俳優の爲にたとひ小さな路でも或一方に開きたいといふだけの事だ。

試演用の脚本に就いてもM君などが大層心配してくれてゐるやうだ。僕一個の考では、當分は西洋の近代劇の翻譯を主として試演したいと思つてゐる――それも成るべく一幕物から始めたい。

斯くして日本の劇壇に、脚本に於いても演技に於いても、「眞の翻譯時代」といふものを興したいと思つてゐる――新時代の演劇的創作はそれから先の話だ。

併し、曾て君にも話した通り西鶴を脚本化したものだの近松の物で餘り今まで演らないものだのは、かたはら研究して行きたいと思つてゐる。

唯困るのは、試演して見たいと思ふ日本の社會劇の新作だ。これが誠に數が少い。その少い中にも、秀でた作が多くない。これは當分、パアトリには加はるまい。

僕が職業的俳優を守立てて行くといふ說は、實行の上から大分世の識者に危ぶまれてゐるやうだ。これは尤な話だ。僕自身だつて決して世の識者以上に今の俳優に望をかけてゐる者ではない。今の俳優に望をかけてゐないからこそ、劇場といふ立派な組織を離れて、こんな貧しい計畫も立ててゐるのだ。僕が役者を守立てるといふ意味は、「役者を素人にする」といふところにあるのだ。

今日の劇壇に於ける急務は一方に於いては「素人を役者にする事」と一方に於いては「役者を素人にする事」だ。T博士やS H氏は第一の事業に志があるらしい。僕等は第二の事業に從事しようといふのだ。第二の事業と第一の事業とは寧ろ平行して進んで行くべきもので、決して相衝突すべきものではないと思ふ。現今の俳優に愛想を盡かしてゐる程度は第一の事業に志す者も第二の事業に從事する者も、同じでなければならぬ。

僕が現今の俳優にも千人に一人やそこらは眞面目な者があると言つたのは、「素人にならう」といふ志のある俳優のあるのを意味したつもりだつた――D君、君も確その一人だつたね。

脚本に對する理解力に至つては、さういふ眞面目な俳優でも、まだなかなか足りぬと思ふ。さういふ方面はまた眞面目な文學者や劇評家の助を借りて、だんだんに進んで行かうではないか。

就いては吾の相談役といふやうな者を十人ばかり拵へた。脚本の選擇から、上場の方法まで、總てこの十人ばかりの人に相談する事にした。どうだ。これには異議があるまい。この中には俳優もゐる、劇評家もゐる、畫家もゐる、小說家もゐる、美術家もゐる。

この間の君の手紙に、僕は「演劇は娯樂でない」と言つたのに對して、「併し苦痛だと言ふのでもあるまい。」と言つて來たのは、御尤な質問だ――君ばかりではない、大分方々からさういふ質問が來た。

僕は娯樂的快樂と藝術的快樂とを別けて說いたつもりだ――演劇は娯樂的快樂を供給すべきものではない、藝術的快樂を供給すべきものだと言つたつもりだ。快樂は等しく快樂でも、藝術的のそれは娯樂的のそれほど、暢氣なものでないと言つたつもりだ。

僕の先輩にT S氏といふ人がある。先達この人が僕に言ふには――

今の芝居を見てゐる内は大層面白いが、芝居が濟んで、外へ出てから何とも言はれぬ無理な厭な心

持がする。これからの芝居は、見てゐる内は苦しくても、厭な氣がしても、芝居が濟んで、外へ出てから、何か重荷を卸したやうな謎を解いたやうな好い心持になるやうなものでなければいけない——僕のいふ苦痛とは、畢竟この後者の如きものを言ふのだ——荷を卸す前の苦痛だ、謎を解く前の苦痛だ。だから藝術的快樂を享樂的快樂より苦しいものだと言ふのだ。

いづれその内會つて、また詳しい話もしよう。僕の言に間違つてる點があつたら、又どしどし言つてくれ給へ。僕は「眞」の前にはいつ如何なる時でもきつと屈服する。

子供は丈夫か。妻君はどうした。二人を可愛がつて遣らなきやいかんよ。これからの俳優は家庭の人としても「素人」にならなきやいかん。

ぢや、さやうなら。

明治四十一年師走念八　K生

D君

2　先づ新しき土地を得よ

種まく者播きに出でしが、播けるとき路の旁に遺ちし種あり。空中の鳥きたりて啄み盡せり。また土うすき磽地に遺ちし種あり。直ちに萌出でたれど、日の出でしとき灼かれしかば、根なきが故に枯れたり。また棘の中

に遺ちし種あり。棘そだちて之を蔽げり。また沃壤に遺ちし種あり。實を結べること或は百倍あるひは六十倍あるひは三十倍せり。

——馬太傳十三ノ三——八

眞山青果君

貴書辱く拜讀致しました。私共の如きつまらぬ者の計畫してをりますやうな爲事に向つて、多大な同情を寄せられ、且はその爲事の前途に就いて種々と御親切に御心配下されし段は、深く感謝致します。

そんな危險な事に廢して、今まで通りただ說を吐いてゐる方が好いとのお說は、御尤至極に存じます。私も實は幾度かそれを考へたのです。考へて、考へて、考へ拔いた揚句、評論家の安逸を捨てて、實行家の艱難を嘗める決心をしたのです。

貴兄は先づ新しく種子を播けと仰しやいます。瘦地であらうが砂地であらうが、播いた種子にきつといつか萌すと仰しやいます。併し、私はさうは思ひません。いくら新しい種子を播いたところで、播いた土地が惡ければ何も萌えては來ません。新しい種子か古い種子か、それは知りませんが、私はこれまで隨分諸所方々に種子を播いて見た經驗があります。劇場の內部へもはひつて見ました。多くの役者とも交際つて見ました。作者狂言方とも一緖に爲事をして見ました。劇評家の說をも注意して

喜びました。一般の見物から代表する議員なる者にも知己を得ました。興行人と共に事を計つた事も度度ありますし私は友人を捨てて、親戚を捨てて、斯かる社會に出入し、或は口を以て、或は筆を以て隨分種子を播いたのです。併しながら、その種子は一つも萠えませんでした。みんな鳥に啄まれてしまひました。みんな日に灼かれてしまひました。私は餘りに種子の萠え出ないのを恥ぢて、終には種子を嚢の中に持つてゐながら、もう種子のなくなつてしまつたやうな顔をしてをりました。

私共が今度計畫致しました「自由劇場」は、畢竟するに新しい土地を得ようとするのです。鳥にも啄まれず、日にも灼かれず、棘にも蔽かれないやうな土地を拵へようとするのです。演劇間鑛毒に侵されないやうな土地を探し出さうとするのです。勿論新しい土地の事ですから、收穫は十分だといふ譯には參りますまい。併し、いくら收穫が少くてもきつと他の土地に得られない珍しい食物が得られるだらうと思ひます。

貴見は私共の爲事が若し失敗に終つたら、豫期以上の惡い報酬を受けるだらうと心配して下さいました。それは全くさうです。私が若し失敗しましたら、私に反對な人達はきつと手を拍つて笑ふでせう。今私の同志になつてゐる人達でもきつと失望落膽して、終には私共の意見までを疑ふやうになるでせう。併し、そんな事は構ひません。もと藝術は營業ではありませんから、これに所謂成功もなければ、これに所謂失敗もありません。新しい藝術が興つたと言へば、ただ興つたといふ事實が尊いのです。

新しい運動が興つたと言へばただ興つたといふ事實に意味があるのです。私共は「自由劇場」といふ嬰兒を努力して生まうとしてゐるのです。生れたら努力して育てようと決心してゐるのです。人間が嬰兒を生むといふ事に若し意味があるなら、今の劇壇が「自由劇場」を生むといふ事にも意味があるだらうと思ひます。生れる兒は或は不具かも知れません。或は病身かも知れません。併し一旦生れた以上、親は努力して之を育てる義務があります。成功失敗を憂ひて、意義ある爲事に手をつけないのは、生れる兒の不具或は病身ならむ事を憂ひて絶對に兒を生むまいとするのに等しいと思ひます。「自由劇場」は病身として生れて來るかも知れません。不具として生れて來るかも知れません。併しながら私共はそれが病身であらうと不具であらうと、一所懸命になつて育て上げて見たいと思つてゐるのです。私共の力のある限りはそれに盡して見たいと思つてゐるのです。成功か失敗かに就いては、決して心配して下さいますな。

貴兄は又、かういふ種類の運動は役者の自覺から出なければ嘘だと仰しやいます。これも至極御尤です。革命といふものは決して外から内へはひるべきものではありません、内から外へ爆發すべきものです。内よりの革命は取りも直さず自覺の事です。然るにこの自覺といふものは、自ら得なければならぬもので、決して他人が作らうとしても作れるものではありません。私共が幾ら言說を盡したところで畢竟それは自覺を促すに留まります。決して自覺を作る事にはなりません。自覺はいくらこれ

を促したところで、肝心な當人が得る氣にならなければとても得られるものではありません。それを私共がべんべんと待つてゐることは出來ません。それで私共は先づ自ら自覺したのです。自覺を促す文章を以て自覺を促すのではなく、已れの自覺そのものを以て他人の自覺を促さうとするのです。成程、私は役者ではありません、興行師でもありません、私はただ單に一個の見物です。併しながら「見物」といふものは演劇の重要な部分を成してゐるものです。その見物の一人が自覺したのです。見物の一人が自覺して、同志を募り、相共に金を出し合つて、「自覺せる演劇」を見ようとするのです。

私の同志左團次は役者です。彼は決して或一部の人が言ふやうな、私の說に唆かされたものではありません。彼は私如き者に唆かされるやうな、そんな愚な人間ではありません。この運動の實行は寧ろ彼から私に迫つて來たのです。彼は殆ど私と同じ自覺をしたのです。今日の興行演劇に對して、救ふ可からざる絕望をしたのです。彼は今後生活の爲に興行人の意の儘にならうと決心したのです。その代り「自由劇場」に於いては徹頭徹尾眞の藝術家たらうと決心したのです。

「自由劇場」は自覺せる一人の見物と自覺せる一人の役者とが同盟して始めた自覺的運動です。これは決して外から內へはひる運動ではありません。內から外へ爆發する運動です。

既にこの運動に附屬することになつてゐる役者は、總て脚本の人形になる覺悟を持つてをります。これから入れる俳優も先づその決心を聞いてから入れるのです。絕對的に脚本に從ふ事は絕對的に自

家の技藝を現す所以だといふ、少くともこれだけの自覺ある役者でなければこの運動を助ける事は出來ません。

貴兄は又仰しやいます。今の芝居はきつと墮落するから、墮落するだけ墮落させて、總ての見物がみんなこれに飽きてしまふやうな時の來るのを待てと。併しながら、それは如何でせう。成程、芝居は今後益墮落するでせう。併しそれと同時に見物も亦今後益墮落しませう。芝居が墮落した爲に、芝居に飽きるやうな見物なら、結構な見物ではありませんか。私は今日の芝居が墮落すると共に、今日の見物も亦無限に墮落するだらうと思ひます――芝居の墮落は構ひません、見物の墮落は一大事です。見物の趣味を墮落させまいとするには好い芝居を見せるより外ありません。「進んだ芝居」といふもので見物を飾にかけるより外爲方がありません。私共の爲事は役者に自覺を促すよりも、興行人に自覺を促すよりも、寧ろ見物人に自覺を促したいと思つて始めた爲事です。「自由劇場」は理想的見物の一團體にならなければなりません。

今の芝居は墮落しようとしまいと、進歩しようと進歩しまいと、そんな事はどうでも好いではありませんか。私共は今の劇壇から何等の利益を得る事も出來ない人間です、又今の劇壇に何等の利益を與へる事も出來ない人間です。私共は今の劇壇とは何等の交渉もない人間です。

私共はただ私共の小さな別世界を作つて、そこに自らも活き、同志の人にも住んで貰はうと言ふの

です。

御主旨の詳しい事は大抵これに書きました。

どうぞ會の趣旨をお汲取下すつて、この上とも御指導を願ひます。尚便宜申上げました通り、既に規約を發表致しました。第一回試演は本年の初秋でせうと思ひます。狂言はイプセンの最後の作の一つ前の作「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」四幕で、當時森博士が私共若い者の爲に特にお忙しい時間を割いて翻譯をしてをられます。これは四月か五月に單行本として一旦出版される筈です。役者は八人あれば足りるのですが、その内六人は略定つてをります。稽古は五月頃から三四ヶ月遣る筈です。

どうか貴兄にも是非會員の一人におなり下さい。なほ御知人御朋友にも御勸誘を願ひます。

明治四十二年三月十八日。淺草にて。

3 脚本の飜譯に就いて

私共が劇壇の一隅で計畫し始めた無形劇場で先づ第一に手をつけようと思つてゐる事は、脚本の上からも、演出法の上からも、眞の飜譯時代といふものを日本の劇壇に起す事だ。

川上が今までに遣つて來た「オセロオ」「ハムレット」「王冠」「祖國」「モンナ・ワンナ」等は、ど

の方面から見ても、決して翻譯と銘の打てる代物ではなかつた。文藝協會で演つた「ヱニスの商人」「ハムレツト」並に左團次の「ヱニスの商人」及びモリエエルの「ラムウル・メヅサン」は兎に角翻譯として評價するだけの價値はあるものだつたが、いづれもまだ斷片的の作品に過ぎぬ。それは原作が時代の古い作だから、從つてその翻譯も、新時代の要求に應じたものではなかつた。

成るべく斷片的でない、そして成るべく新時代の要求に應じた翻譯を實演して、從來日本で演劇と稱せられて來たものの總ての型以外に、脚本の上からも演出法の上からも新天地を見出ださうとするのが私共の願なのだ。

それに就いては先づ脚本の翻譯といふ事が第一の爲事だ。好い翻譯が出來なければ、とても私共の爲事をする事は出來ない。

さて脚本の方で好い翻譯といふのは、どういふ意味の翻譯であらう。それを先づ考へて見たい。

脚本製作の第一義が實演の出來るやうに作られねばならぬ事にあると同じやうに、脚本翻譯の第一義も實演の出來るやうに譯されねばならぬ事にある。

然らば實演の出來るやうな翻譯とはどういふ翻譯を言ふのであらう。

脚本の生命は對話にある。翻譯脚本の生命は、原作脚本の對話の呼吸を傳へてゐるか、傳へてをらぬかにある。

そこで、ここに一つ難かしい事が起つて來る。西洋の對話法は日本の對話法と大分呼吸が違ふ。然るに飜譯された對話の呼吸が日本の呼吸に適つてゐなければ、折角の好飜譯も實演に適しなくなる。卽ち呼吸の違ふ西洋の對話法を、呼吸の違ふ日本の對話法に適ふやうに移して、しかも西洋の對話法の呼吸を失ふまいとするのだ。そんな無理な事はとても出來ないといふ人があるかも知れぬが、そこは技術だ。學んで到れぬといふ法はない。

ホリアム・アアチャがイプセンの社會劇の譯稿を幾度も書直したといふのも畢竟飜譯の臺詞に原作の呼吸を出さうとしたからだ――アアチャはイプセンの飜譯を英吉利人に實演させようと思つて筆を執つたのだ。

英吉利譯のイプセン劇と獨逸譯のイプセン劇とを讀み比べて見て、直ぐに氣のつく事は、獨逸譯の方にある詞が時々英吉利譯の方にはない事である。これは決して英吉利譯をした人が分からないで略かしたのではない。その詞を入れると呼吸が外れるからである。それが獨逸譯だと、國語が原作の國語に近いから、原作に在るだけの詞を悉く譯して出しても、決して呼吸の外れる心配はないのだ。西班牙のエチエガライ劇の英譯本の臺詞が、非常に冗長に讀まれるのも、語法の相違からだ。西班牙は英吉利に比べると饒舌な國である。後者が一語で濟ます事にも、前者は五語も六語も使ふ。それがその儘譯出されたのだから、冗長になつたのも無理はない。

それ故に、脚本の飜譯は、唯詞を間違はずに忠實に譯しただけでは物にはならない――戸澤、淺野兩學士の「沙翁全集」の飜譯ぶりと、坪内博士の沙翁劇の飜譯ぶりとを比較して見ると、その道理はよく分かる。

三崎座の二月狂言の中幕「ゼ、マアチャント、オブ、ヱニス」は土肥春曙氏が六七年前に川上一座の爲に飜譯した臺帳に依つて演つてゐる。この臺帳と坪内博士の「ヱニスの商人」とを比べて見ても、飜譯の臺詞に呼吸を傳へる事の困難は思ひやられる。

土肥氏の譯に依ると、かういふところがある――

バッサ。其樣なことは、極惡非道な訴への御返事にはならんぞ――情を知らぬ奴ぢやなア。

シャイ。お氣の毒樣ですが、私やお前樣の氣に向くやうな返事をしに、此處に來てゐるんぢや無いのでがす。

バッサ。それぢや貴樣は、人間は自分の嫌ひな奴は、誰れでも殺して宜いといふのか。

シャイ。馬鹿を言はツしやい、殺したくない者を憎いと思ふ者がありますか。

バッサ。氣に喰はぬ奴は憎い、憎い奴は殺すといふ、そんな無法なことが世の中にあるべき筈ではない。

シャイ。お前達は蝮蛇に二度嚙ませますか。

それが坪内博士の譯になると――

バッサニオ。あれやといへば人情知らず、そのやうなことが殘忍非道な、此御訴訟の申開きになると思ふか。

シャイロック。お前さんの氣に入るやうな返事をする義務はない。

バッサ。好かぬからとて殺すといふは人情ではないわい。

シャイ。憎い程なら殺したいと思ふのが人情の當り前だ。

バッサ。氣に喰はぬと憎いとは同じではないぞよ。

シャイ。何だと。お前さんは蝮に二度咬ませる氣か。

と、かうある。この二つをよく讀み比べて見れば、どちらがより多く實演に適するかといふ事は直ぐ分かる。そして、そのより多く實演に適してゐる脚本の方に、より多く對話の呼吸を出すのに苦心した跡のある事が分かる。

併しながら、土肥氏の「マアチャント、オブ、ヴェニス」の翻譯は、氏が優人として舞臺の上に立たれる餘程以前の翻譯である。優人として舞臺に立たれるやうになつてからの翻譯は、その以前の物から見ると臺詞の呼吸の出て來た點に於いて、雲泥の相違を見るやうになつた。例へば最近小說に出たモネローの「夜のミ、ナレエ夫人」の翻譯「清潤」である――

ミスキス　只ツた一人で――彼の田舍に？　君は氣でも違つたんぢやないか。

オーブ　いや、僕一人ぢや無い。今夜兩君にお話しようと思つてるのは、此問題なんだ。實は近々結婚を爲ようと思つて。

ヂユーン　結婚を？

ミスキス　結婚？

オーブ　然う。明日歸る積り。

チエーン　明日？

ミスキス　こりや驚いた。いや、結婚とは、兎に角、お目出度い譯だ。そりや、大いに――勿論――祝意を表さんけりやならん。

ヂエーン　そゝそりや、私も大いに祝しやう。

オーブ　有難う。

かういつた呼吸の出て來たのは、失禮ながら氏が實演上の經驗を積まれた爲と又一方に於いては飜譯の目的をより多く實演に密接に置かれた爲であらうと思ふ。

それにつけても、將來の脚本飜譯者は多少レシテエションの心得がなくてはだめだ。自分で出來ないまでも、他人のを聽いてその善惡を批判する位の事が出來なければだめだ。それが出來ない人に臺詞

口呼吸などといふものの分かる筈はない——坪内博士は表情朗讀の上手だ、土肥氏もその方面では昔から聞えてをつた。

ハウプトマンは脚本の製作を、口述筆記に依つてする癖があるさうだ。鷗外先生は近頃脚本の口譯といふ事を遣つてをられる。これは何れも臺詞の呼吸を出すといふ點に於いて意味のある遣り方だ。

一方に於いて臺詞の呼吸を出すには——殊に近代劇の臺詞の呼吸を出すには——標準語をマスタアする必要がある。吉田白甲氏の翻譯脚本——ビョルンソンの「奇蹟」ストリントベルヒの「情火」等だ——決して惡いものではないのに關らず、對話に呼吸の足りないのは、標準語の操縱が十分でないからだと思ふ。

近代劇の翻譯も今までに隨分出てゐる。イプセンで私の知つてゐるだけでも高安氏の「人形の家」「社會の敵」千葉氏の「建築師」「ヘッダ・ガブラア」橋本氏の「幽靈」等である。併し、私の所謂臺詞の呼吸が多少出てゐる翻譯は、まあ「建築師」一つ位のものだ。上田敏先生がストリントベルヒを翻譯された「父親」などは、流石に呼吸がよく出てゐる。桐生悠々氏がマアテルリンクの「ペレアスとメリザンド」を譯された「痴情」に至つては、最も實演の可能性に遠い脚本である。

自分は脚本の翻譯に就いては殆ど無經驗な者である。四五年前にマアテルリンクの「群盲」を譯したのと、昨年二三の獨逸劇を譯して見たきりだ。これらは決して自分の思ふやうな翻譯ではない。

どうか將來の飜譯脚本は實演を目的とした臺詞に呼吸の表れたものでありたいと希望すると同時に、自分も友人諸子と共に實演に適するやうな飜譯脚本を一册でも多く世に出す事に努めたいと思つてゐる。（明治四十二年二月七日）

4　ボルクマンの試演について

今度自由劇場で試演するボルクマンの稽古については、どなたにも一切お話をしない覺悟で、唯舞臺の上に現れた實演だけを見て戴くつもりであつたが、この筆記が雜誌へ出る時分には、實演も既に濟んだ時分にならうから、その實演の以前の事をお話しても好いと思ふ。

一體かういふ風な芝居は、開闢以來日本で始めて演するのであるから、その困難な事は大抵ではない。極言すれば日本の劇壇にはまだかういふ劇を演ずる技術の方法が、一つも準備してないと言つても好い。それだから舊劇の演技法を以てする事も出來ない。さうかといつて新派の演劇術を用ひてもとても現せるものではない。かういふ芝居を演ずるには、かういふ芝居を演ずる爲の演技法そのものから作つて掛からなくてはだめなんだ。

然るに今度の爲事はさういつた演技法を作りながら、同時にかういつたその方面の名作を實演しようといふのだから、謂はば始めから無理な話なんだ。

その無理な事を、私共は私共の拙ない技術と淺薄な頭を元にして、唯勉強といふ事だけを力にしてやつて見ようといふのだ。

この脚本を撰んだに就ては、斯道の學者間に色々異議もあるやうだ。その異議も伺つて見れば一々御尤だ。私共がかういふ風に主な役にお婆さんばかり出る脚本を撰んだのは、お婆さんならどうにか男の役者でも胡魔化しがつかう。イプセンが書いた若い女などは、とても男の役者には演りこなせないだらうと思つたからだ。然るに、さて演る段になつて見ると、同志の役者は皆若いものだつた。年とつた人なら兎に角、若い男がお婆さんに扮するといふ事がなかなか困難な事になつて來た。この點で私共は大分弱つた。私共はこの脚本を撰ぶ時に、私共が若い男であるといふ事を忘れてゐたのだ。

併し全々この爲事は若い人間のする爲事だ。若い者が新しい藝術を日本に興さうといふのだ。吾々の藝術が古くとも、それはあたりまへだ。若いから新しいんだ。年をとつたら古くなる、好いぢやないか、少し位若く見えても、それが若い者の集りである事が知れて、却つて面白いではないか。かういふ風に考へて來た。詞を換へて言へば、吾々の爲事は、一種の子供芝居だ。子供芝居のお婆さんが、しんから婆のお婆さんにかなはないのは、それは年が若いからだ、單に年が若いからだ。私共は年が若いといふ事で攻撃されても、少しも構はない。私共は年の若いのを以て寧ろ誇りとする。

さて稽古だ。先づ第一に、あの澤山の臺詞を覺えなければならんといふ事は、從來の芝居の稽古に

馴れた人にとつては非常に困難な事だ。たとへば序幕に、エルラとボルクマン夫人の對話の如きが、森博士譯の本で約七十頁からある。併しながら、あゝいふ長い對話を息もつかせずに見物の注意を惹くやうに演ずるのは、近代劇の演技法の肝腎な一つではあるまいか。

私共は、あの脚本の内で、先づ二人者の對話といふものに一番重きを置いて、一番練習を重ねる事にした。三人者四人者の會話になると、從來の日本の演技術から言つても、餘程樂なところがある。

その次に困るのは、あの簡單な臺詞を一言一句間違へずに遣り取りする事だ。これは暗記をする上から行つても、呼吸を出す上から行つても非常に困難な事だ。西洋でやるやうに、見物席の前にプロムタを置いて臺詞をつけさせろといふ説も顧問役の一人から起つたけれど、さういふ遣り方には馴れてゐないし、殊に有樂座の構造がそれを許さないから止める事にして、何か應急の準備をする事にした。

科などは敢て西洋人を眞似るやうな事はせず、脚本の教へる限りは脚本に從つてその餘は自分自分の工夫に任す事にした。つまり日本人のイブセンに對するインタプレテエションを見せる事にした。

背景は無暗に立派にせず、唯その場の感じを現すといふ事に重きを置いた。

衣裳はなるべく單色を用ひて、これも感興を殺がぬ限りの程度に於いて十分儉約する事にした。

鬘も強ひて赤毛なぞを用ひず、自分の頭の役に立つものは自分の頭を役に立てる事にした。

要するに臺詞の呼吸――西洋の近代劇の臺詞の呼吸――日本にはまだ嘗てない近代劇といふものの

台詞の呼吸及びこれに伴ふ科が少しでも現れれば、それで私共の試演は決してむだにならなかつたのだ。

まだ何しろ實演前だから大體のお話ししかする事が出來ない。非常に殘念だ。併し却つてそれが爲にこの話が世間の所謂苦心談めかないで好いかも知れない。

（明治四十二年十一月十四日、自由劇場稽古場にて、すの字記）

自由劇場第一回試演

1　大久保醫學士の手紙

自由劇場の第一回の試演は江湖の同情によつて、不成績ながら滞なく濟んだ。併し「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の實演方法に就いては、吾人は今も尙盲目である。吾人は一度も西洋人が實演したこの芝居を見た事がない、型を讀んだ事もない、寫眞を見た事もない。吾人は唯暗中摸索をやつて、僅にイプセンの手の一端に觸れて、そしてその手の大きなのに驚いたに過ぎない。併しながら、この同感したイプセンの容貌を覗く二三の望遠鏡は、吾人も持つてゐた。その内の一つをここに紹介したい。

これは本年七月廿三日獨逸のミユンヒエンを發して八月十一日に東京の淺草に着いた友人醫學士大久保榮君の書信である。

往々御直書ありがたく御禮申上候。Freie Bühne の御計畫至極結構に有之候。伯林に於けるが如く

Gabriel なれ事を新、ゐる儀、扱かれての御依頼の Borkman の舞臺面の繪葉書（或は其他の出版物）につきて伯林は勿論ライプチヒ及び當市の名ある印刷物販賣店、隈なくたづね候へ共、未だ曾て其企あらしを聞かず候。新聞雜誌の批評なんども甚評に及べるものを見ず、作其物の批評は Bulthaupt の Dramaturgie IV の Ibsen. Sudermann. Hauptmann のところに論じあるやに聞きしかば、其卷を注文したれどいまだ到着いたさず候。森先生御所持なるべし。先便に申上げし如く、此芝居は別紙番附の如く五月廿三日當市 Residenz-Theater にて興行されしを看候。舞臺面はといたてていふ程のものなく Gespenster, Rosmersholm などよりは變化あれど、繪葉書にする程の物にてはなしと存候。只其對話の呼吸に引附けらるること、只讀みし時よりも見し時の方遙に大なること、近頃看し物のうちにては College Krampton と同じやうに候。

舞臺面の儀、小生の拙なる繪にて一應御覽下され度、大抵はテクストの註文と同じやうにありしも右と左の扉の變れることを第三幕及び第四幕の大詰の景にて發見いたし候。

Gunhild は質素なるいでたち、鼠茶色のふだん着、鼠色毛糸の肩掛をかけ居り候。瘦せぎすの顏る陰氣の、此の愛嬌なき、言葉にとげある女（しやきしやきしたる女）。Ella はそれよりは鷹揚たる風。第一幕の對話中二階にてボルクマンが足音、椅子などを動かす音絶えず聞ゆ。ボルクマンは頭髮、口髭灰白、眼光燗々、ヴエロックを着て、前のボタンをかけ、右の手を胸に支へ、或は後に廻し

なごし、たえず急ぎ足にて室内を Stereotypish に徘徊し居る、其狀動物園の虎の如し。Foldal はよほど／＼したる好人物らしき男、意氣地なき、泣言ばかりいふやうなる男、ボルクマンの a plomb なる姿勢に反し、まへこゞみ、きざみ足にて、おづ／＼してゐる。Erhard は書生風、背廣服。Ella に對する情、Gunhild に對するよりも遙かに温かにして、Gunhild をして嫉妬の情を起さしむるやりかた、時の意見をまたおはこがはじまつたといふ風にて、よい加減に聞き居る。Fanny は高尚にして艶なる女、派出なる夜會服に Theatermantel (芝居にゆく時、女の着る上着なり) をはふり、Erhard に對しては絶えず媚ある如し。Baronin Hagen この役をつとめたり。

第二幕目の Ella と Borkmann の對話はむつかしきところなるべし。功名心のために愛し居る女を讓りたるともいふべき男の、しかも中心には Ella を愛する情ありながら、強ひて之を抑へての話は餘程工夫を要すべく、Steinrück は實にはまり役なるべし。特に其少し大きく嗄れたる聲は Delikatesse の一つに屬するものなるべし。第三幕目の庭前の場にて、白皚々たる雪景色、月光、それに照りはえたるボルクマンの白髮白髯は銀の如くかゞやき凄壯なる光景。ボルクマンの對話中に出づる "das Erz" は其奥微なるべく、少女 Frida との對話中、"Du drunt'n singt das Erz" のあたりは、冷なる威力ある、かくれたる鑛のいでて其不遇をかこつかと見ゆ。

倚申上度こと多かれど、千駄木の先生より委しく御話あるべく、小生の贅言は Eule nach Athen

Übrigen の事あるべければ、この位にいたすべく、また目下、来る八月二十九日よりブダペストに開かるる第十六回萬國醫學會議にて報告いたすべき業績の記述中にて、多忙を極め居り候まま、此際にて御免を蒙り候。何卒精々注意いたし居りて、適當なる材料見つかり次第御送附申上べく候。

九月中旬、愈々巴里に轉學いたすべく、其前に伊太利に遊び俗腸を一洗せんと考へ居り候。其折折の書簡はかしこより申上べく候。……額田は歸朝、唐澤は維納に轉學いたし候。舊知諸君へよろしく。

ミュンヘン
大榮

から書いたのだ。

大久保君が繪筆で書いた舞臺面の繪は、こゝに掲げる事の出來ないのを殘念に思ふ。勿論、その通りにやつた訳ではないが、今度の試演にこの繪が役に立つた事は一通りでなかつた。吾人は大久保君が專門の學事に忙しい中を、幾度も——幾度もに違ひない、一度や二度であんなに詳しく分かる筈はないのだから——芝居へ行かれて、この細い見取圖を書いてくれられた事を感謝せずには置けない。

大久保君が送られた番附を見ると、外題の上に Neu einstudiert と書いてある。これで見ると、このミュンヘンの興行も、先人の型を踏襲したものでなく、新研究を試みたものであつたらしい。

舞臺監督はボルクマンに扮した Steinrück がやつてゐる。これは倫敦で始めてこの芝居をした時に、ボルクマンに扮した Vernon が演出をやつたのと同じ例だ。

二幕目後に十分間休憩とある。その外は殆ど幕合なしにやつたものらしい。七時半に始めて、十時半に終るとある。日本ではまだなかなかこんな時間ではやれない。場代は一番上等が一人五マルク(二圓五十錢)で、それから四マルク、三マルク、二マルク半、二マルクなど、いろいろあつて、一番安いのが一マルクだ。

大久保君の書中に、「額田」とあるのは、僕が高等學校時代の醫科の先輩だ。唐澤氏は島崎藤村さんのお友達で小兒科のお醫者さんだ。「芽生」の中に出てゐるお醫者さんのやうな深切なお醫者さんだ。

(明治四十二年十二月十四日。新佃にて)

2　英吉利に於ける「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の初演

今度自由劇場の第一回の試演で、ボルクマンの稽古並に舞臺の監督をするに就いて、實際上の參考になつたものが三つある。一つは獨逸にをられる醫學士大久保榮君から貰つた手紙である。これは氏がミユンヒエンでこの芝居を見られた時の覺書である。一つは森先生が國民新聞へこの脚本の飜譯を

違典される前に出して出されたパウル・シユレンテルのこの脚本に對する批評である。一つはこの芝居が始めて英吉利の倫敦で演ぜられた時にバアナアド・シヨオの書いた劇評である。

纏めて不手際ながら試演も濟んだ今日であるから、總てこれらの種明しをしてしまひたいと思ふ。大久保君の手譯は曩に讀賣の日曜附錄で發表した。シユレンテルの評は既に讀者諸君の御覽になつたことであらうと思ふ。ここにはシヨオの劇評を略譯したい。

ヰリアム・アアチヤの英吉利譯でこの脚本が始て倫敦の書肆に出たのは一千八百九十七年の春であつた。その時シヨオはこの脚本の作評をして、當時英吉利にこれを實演する役者はあるまいと言つた。ところが、その年の五月の三日に新世紀劇場と稱する無形劇場の手でこの劇がストランド・シアタの舞臺に實演される事となつた。わたしが參考したのはこの時のシヨオの劇評である。

この劇評に據つて見ると、この時の大道具は總て非常に惡かつたらしい。この度の吾々の試演でも十分ではなかつたが、なかなかそれどこの粗末さではなかつたらしい。序幕の陰鬱なボルクマン夫人の部屋などは、陽氣な佛蘭西風のサロンの拔だらけに古びたやつで、多分元はキッツアエンバッハのファヤルトーの傍に拵へられた道具だらうとシヨオは書いてゐる。そこへ持つて來て、不出來な諾威式のストーヴが取りつけてある。梯子段が繪でかいてある。椅子がたつた二脚ある。それも以前何かの芝居で使ひ古した窶れ繕りの小道具らしいと書いてある。二幕目のボルクマンの部屋は全然ガレリイ

ではない。只不格好な四角い箱だと書いてある。大詰は（ショオは三幕目と書いてゐるが、四幕目の誤だらうと思ふ）それでも新しく書割を二枚かいてあつたさうで、雪の積つた松の林の景色も眞夜中の山の風情も相當に出來てゐたさうだが、雪布を敷かずに舞臺の床を裸で出したので事を壞したと書いてある。わたしはこれを見て、そして原作者の拔群なることを思ひ、この作の偉大なることを思つた時、恥辱の念に打たれた。」とショオは書いてゐる。この次から若しこの新世紀劇場でイプセンの劇を演るなら、わたしの處へ使をよこせば、十磅の小切手が若しあれば、その位なものは寄附しようし、若しそれがなかつたら椅子の二脚や三脚は貸しても好い、とまで言つてゐる。

　この時の舞臺監督はワアノンといふボルクマンに扮した役者がやつた。この人の舞臺監督の爲方は餘りに總ての役者に愛嬌を振り蒔き過ぎたといつて、ショオは攻撃してゐる。ショオの説に依ると、「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の舞臺監督はボルクマンをする役者に最も重きを置かなければならん。この役をする役者が餘りに遠慮深くて自分の役だけを重くする事が出來ぬといふなら、この役をやらぬ別の人に舞臺監督をやらせるが好い。ワアノンは一座の役者を喜ばしたには違ひない。それはどの役者にも舞臺の中心になる機會を與へたからだ。併しそれが爲に脚本の作意は甚しく害されたと言つてゐる。

　次いでショオは、ワァノンはこの劇を悲劇として取扱つたやうだが、この脚本は寧ろ喜劇として取扱

つた方が好いのだといふやうな說を書いてゐるが、英語でいふツラジエヂとコメヂとの區別が歷史的に十分會得されない吾々日本人にとつては餘り適切な說ではないから省く。

次にショオは、この劇の舞臺監督法並に演技法に就いて餘程難しい註文をしてゐる。卽ち「髑髏の劇」をカチュッチ或はギリオ・ロマノオ風の繪にかくやうにやるべきだ。一層明にいへば Homely-imaginative に realistic-fateful にやるべきだ。一語にして言へばゴチック式にやるべきだといふのだ。隨分難しい註文である。

最後に役者の批評がしてある。先づ難しいのはエルラだ。これはなぜ難しいかといふに、この役の二十分の十九は所謂メロドラマの役で、メロドラマの見物を泣かせる役だからだ。エルハルトを養子に取らうとする熱望は立派なセンチメンタリズムだ。戀愛の命を絕つたと言つてガルックマンを責める處は、ピネロオ以下の作者が書きさうなメロドラマ式だ。この役に扮したロビンス孃は總てこれらの部分を巧く演じたが、ボルクマンとの對話がこのメロドラマの世界を一步イプセンの世界へ踏み出す瞬間、この役者は全く失敗したとショオは書いてゐる。(ここまでがメロドラマ式の白で、ここからは先はイプセンでなければ言へぬ白だ。そのメロドラマ式の白を言つてゐる間は好いが、イプセンでなければ言へぬ白に一步でも足を突込むと、もうこの役者はだめだと詳しい白の例をも舉げてあるが、それはここに省く)要するにロビンス孃はここへ來て自分の Ibsenite であつて、Ibsenist でなかつた事

を暴露したと書いてある。

　ワアノンのボルクマンはなかなか好かつたが、イプセンのボルクマンではなかつた。丁度イプセンの書いたボルクマンの裏返しであつた。蔭であつた。ワアノンが巧く演ずれば演ずるほど脚本にとつては拙いものだつた。ワアノンのボルクマンは全く空想のない老事務家であつた。ショオの言ふに、恐らくワアノンは愛蘭土の北方でボルクマンのモデルを得て來たに違ひない。そこで得たものとすれば完全だ。併しイプセンのボルクマンは權威のボルクマンだ。偉大な想像力のある偉大な自信のあるナポレオン式の男だ。ワアノンのボルクマンが雪の中へ出て行く處は、闇の中の或職官が急に破裂した銀行株主が氣が違つて家の外へ迷ひ出たやうだつた。眞のボルクマンは十三年間現實界と隔絶してゐた熱烈な夢想家の運命に出逢はなければならないのだ。ワアノンのボルクマンは飽くまでも正氣で飽くまでも現世的であつた。

　フォルダルはエルクといふ役者がやつた。一幕目は非常に好かつたが、大詰で重大な誤をやつた。大詰でボルクマンに逢ふ處は實際娘の外國へ行く事を喜んで有頂天になつてゐなければならないのだ。この場の一番肝腎な處はフォルダルの喜びの誠實なることと、それに對するボルクマンの苦笑との對照の内に、堪らず可笑しい處と、胸を刺すやうに悲しい處とがある點だ。併しながらエルクは場當りを取らうとしてこの肝腎な場を犧牲に供してしまつた。彼は心の破れた老人が無理に笑ふといふ

やうに演じ方をした。卽ち道化役者が內で子供が死んでゐるのに舞臺で無理にふざけてゐるやうに。

エルハルトはマアチン・ハアヴエイといふアアヰングの流を汲む役者がやつた。これはたしかに役の性根を心得てをつた。併し役者の職業といふものは只響く聲で思想を傳へるだけのものではなくて、如何にも在りさうな自然な人間を出してそれに思想を言はせなければならぬといふ事がよく分かつてゐなかつたらしい。彼は十分役の舞臺上の才能を現したが序幕に於ける彼は全然イブセン式の煩悶的青年紳士ではなかつた。寧ろ氣の浮々した大人の子供だつた。と書いて見て、併しわたしは思ふ、この劇のエルハルトと「幽靈」のオスワルドとは同じイブセンの書いた煩悶的青年でも大分種類が違ふと。

グンヒルドはジエネヰエウ・ウオオド孃がやつた。この役者の悲劇的なやりかたは女優リストリの系統を引いたもので、全然イブセンの脚本には向かない藝であつた。

ビアボオム・ツリ夫人はヰルトン夫人に扮して成功した。ドオラ・バアトン孃はフリイダを完全に演じた。併しこの二つの役は比較的にやさしい役だ。召使に扮したコオルドエル孃はその得意とする喜劇式の下女をイブセン式の下女に當嵌めようとしたが、餘程困難の樣子であつた。併し三幕目の初めに泣く外は可なり上出來であつた。

以上で略ボルクマン劇評の大意は盡きてゐる。これを見ると倫敦に於ける初度の試演の樣子も分かつ

て面白い。又これを今度の日本に於ける初演に當嵌めて考へて見ても面白い。わたしも今度の初演の藝評をして見たいが、これは丁度その倫敦の初演の時屢舞臺稽古に列して忠告を與へたキヤア・アアチャが藝評を敢てしなかつたと同じ心持でわたしもそれを敢てしない。ここにアアチャの劇評の最後の一句を引いてこの紹介を終る――My Occasional attendance at rehearsals however while it disables me from criticizing, enables me to bear emphatic testimony to the unwearying labour and thought bestowed upon, their work by all the artists concerned.

（明治四十二年十二月六日、新佃島の海水館の海に面せる室にて、その夜記）

3　自由劇場の試演を終へて

自由劇場の第一回の試演として「ボルクマン」を演ずるに就いて、何よりも一番困つたのは譯本の出版が非常に遲延したことであつた。鷗外先生の翻譯が「國民」に出終つたのは可なり早いことではあつたけれど、その切拔を持つてゐる人はほんの僅しかゐない。河合武雄君などは兎に角本になつてから拜見しようと言つてゐた。勿論この夏は同志の連中で一緒に旅行などもしたから、大體の筋は既に話してあつた。併し何しろ譯本が出ないので稽古に取りかかることが出來ない。その内に開演の期日は近ついて來る。私は爲方がなしに、鷗外先生の所へ來てゐる校正刷を大阪の河合君の許へ送つて

置いた。(河合君はその時もう大阪へ行つてゐた。)

その頃河合君の役割はエルラといふのであつた。それから壽美藏君も出勤する筈であつた。だから役割も今日とは少し違つてゐた。左團次君のボルクマン、團子君のエルハルトは動かない處であつたが、他は大分違つてゐた。ところが伊藤公の薨去や高田の不快といふことが障りになつて、大阪興行の開場が四日間も延びることになつた。大阪を濟ましてから出京しても間に合はないことはないやうなものの、それではまるで稽古なしで舞臺へ登らなければならない。普通の興行なら知らぬこと、今度のやうな擧に於いてさういふことをすることは出來ない。そこで河合君は已むなく辭することになつた。壽美藏君も同じく都合があつて出られないことになつた。

かうなつて見ると、今度は役者が足りない。ボルクマン夫人とエルラとは宗之助君と莚若君とがどつちか一役宛持つにしたところで、ヰルトン夫人に扮する俳優がない。秀調君なら一番適當してゐるだらうといふ話が出た。併し秀調君自身の事情が許してくれないのでそれはだめになつた。そこで初は女優は使ふまいといふ考へであつたけれど、本人さへ眞面目に熱心にやるつもりなら、どうかやつて行けないことはあるまいといふので、終に河原崎の娘さんにヰルトン夫人を當てることにした。

役割はこれで大凡定つたので、愈十一月の十日頃から、丁度明治座が始まつてゐるので、その樂屋で毎日九時から三時まで稽古することになつた。勿論一方に普通の芝居をやりながらのことだからそ

の忙しさつたらない。或時の如きは左團次君は仁木をやりながら、うつかりボルクマンの白を言つてしまつたなぞの滑稽もあつた。「ボルクマン」の序幕は隨分長い。かう長くては果して見物がおとなしく見てゐるだらうかといふ懸念があつた。或時その長い序幕を稽古してゐると、舞臺では丁度「先代萩」の「竹の間」をやつてゐた。ところが長い長いと思つた序幕の方が、「竹の間」の濟まないうちに濟んでしまつた。そこで皆が勇氣を起した。あんな詞の少い寂しいものだつて見物は默つて見てゐるのだ。たとひ吾々の技藝は拙いにしても、イプセンの劇は內容の充實した白ばかりが連なつてゐる。それを喋つてゐるのだからさう飽きさせる理由がないと。

初めグンヒルドとエルラとの役はこの間實演したのとは反對で、宗之助君がエルラ、莚若君がグンヒルドといふことになつてゐた。ところが段々稽古してゐる處を見るとどうも宗之助君はグンヒルドに、莚若君はエルラに適してゐるやうに見える。本人同志も何だかその方がやり好ささうだと言ふ。それで役を振替へることにした。役者の方でも今度の芝居はいつもの芝居とは違つてゐるのだといふことを心得てゐるので何の異議もなしに快くそれを承諾した。

追々白廻しにも熟して來たので愈立稽古といふことになつた。丁度その時千束町の猿之助君の家で新築の舞臺が落成した。さういふ眞面目な擧に對してなら喜んで舞臺開きにお貸し申さうと言ふので、又毎朝九時からここに集まつて開演前の五日ばかりを立稽古に費すことになつた。道具なぞはそこに

あり合せの椅子とかテエブルとかいふものを使ふことにした。

かうして本稽古に取懸つて見て、私は始めて「こりや大變なことをした」と感じた。思つたことの半分も十分の一も現れやしない。「ああ難かしい出し物を選んでしまつた」と幾度か歎息した。併しいくら歎息して見たところでもう乗りかかつた船だ。今更みんなを後へ退くべきでない。私は人々を勵ました――道具も入らない、背景も入らない、扮装も着た儘でも好いからやつてくれ。さうしてせめて台詞の遣取の息だけでも出さうと努めてくれと。

何しろあの通り長い台詞だから單にそれを諳記するといふだけでも非常な仕事である。それに日本の芝居の台詞のやうにおだといふものが少しもない。從來の芝居であつたら、忘れたら好い加減にごまかすといふことも出來たけれど、今度のはそんな場合には飛ばすより外爲方がない。忘れてはならない、忘れてはならないといふだけでも、人々は熱心にならざるを得なかつた。初はさういつた他動的の意味から役者は勉強してゐたといふ風であつたが、脚本の力は實に恐ろしいもので、だんだんと役の精神が了解されて來ると、今度は自分の方の心持が自然と本氣に眞劍にならざるを得なくなつた。市川莚若は一身上の都合から十分な稽古を積むことが出來なかつた。さうしてこれやとてもだめだと言ひ出した。稽古をすればする程その色がだんだんに出て來る。いつまでたつても際限がないやうに思はれる。今までの芝居とは全然趣を異にしてゐる。かうした物は少くとも二個月は稽古をしなけれ

ばならない。僅少な日數の稽古ぐらゐでは迚も公衆の前で演ずることは出來ない。これから考へて見ると、曾て自分の演じた「ヹニス」の法廷の場なぞは實に易々たるものであつたと。

併しながら今となつてはどうあつても期日を延ばすことは出來ない。そこで技藝の蕪雜不熟練なことは、開演前に私が十分口上を以て觀客に謝するやうにするからと說いて、强ひて期日通りに芝居をやることにした。

愈開演するまでの過程をお話すれば大略以上の如くである。それから少し細かい方面へ入つてステエジングの苦心を述べよう。

先づ第一に困つたのは、自由劇場に關係してゐる誰もが西洋で演ぜられた「ボルクマン」劇を見たことがないといふことであつた。ヰインの俳優ヨゼフ・カインツはイプセン劇を演じて評判の高い人である。アルツウル・シユニツツレルはカインツの型をよく知つてゐる。この人は劇作家として日本へは知られてゐるけれど、本業は醫者である。カインツには左團次君も洋行した時會つて來てゐるんだし、かたがた鷗外先生からシユニツツレルの處へ手紙を送つて、カインツがボルクマンを演じた時の型を訊いて頂くことにした。併しそれもぐづぐづしてゐるうちに、時日が迫つて來て出來ないことになつてしまつた。爲方がないから、せめて彼地で演じた時の舞臺面でも見て參考にしよう、幸巖谷小波氏はイプセン劇の舞臺面の寫眞はすつかり持つてゐると聞いたから、早速氏の方へ賴んで見た。

ところが無くしたもので、氏は「ボルクマン」以外の寫眞なら何でも持つてゐるが、「ボルクマン」だけは持つてゐないとのことであつた。

詮方盡きて在ミユンヒエンなる私の友人醫學士大久保榮君の許へ手紙を出した。「ボルクマン」は今年になつてからベルリンでもミユンヒエンでも演ぜられた。自然大久保君もこの芝居を見てゐる。私はその時の舞臺書が欲しかつた。併し大久保君はいくら探しても舞臺書を發見することが出來なかつた。仕方がなしに開演當時の新聞に出た評を切り拔き、それに自分の書いたスケッチと、俳優の書附や動作を簡略に寫した手紙を添へて送つて來た。これが私達が今度の芝居をやるに就いて大變な參考になつてくれた。私達はイブセンの原作に書いてあるト書と、この大久保君の書簡以外は、總て自分等の工夫で以てあの芝居を演じたのである。

先づ背景と大道具のことからお話しよう。何よりも金を懸けないといふのが主義であつたから、明治座あたりで使つた古い木工も洗へるだけは洗つて使つた。買はないでも自分等の周圍で間に合はせられるものでは、それも出來るだけ間に合はした。序幕の建築の陰影には間違つた部分もあつたとで、それから描いた畫家は不滿足のやうであつたが、大して目にも附かなかつた。

二幕目のゴブラン織には難がないが、型紙張の戸が羽目の途中から切れてゐるといふことに就いては、建築家側からの非難があつた。併しそれはあれを畫いた畫家も初から知つてゐたのだ。實際あ

つちにはあゝいつた造りがあるんださうだ。さうしてそれが久酒落てるとか何とか言はれるんださうだ。大久保君の手紙に依ると、ミユンヒエンでやつた時はこの場には天井からシヤンドリエが下がつて、壁の正面には暖爐が据ゑつけてあつたと言ふ。どつちもイプセンの脚本には見えてゐないことだが、火の點らないシヤンドリエを下げるなぞは一寸思ひつきだ。併し經費の點でやつぱり原作の方に從ふことにした。床には絨氈を敷くとも敷かないとも斷つてないが、跫音が下へ響くなぞといふこともあるから、わざと舞臺その儘を使つた。ピアノの位置は大久保君の手紙に從つたのだ。

三幕目は序幕と同じ道具だから別に言ふことはない。四幕目は開演當時迄の口上の内でも言つて置いたが、獨逸には日本と同じ廻り舞臺があつて、だんだんに景色を變化させて行くやうに出來てゐる。イプセンはそれを應用した。有樂座ではとてもそんな事は出來ない。ならうことならダアク、チェンジで三度位に舞臺を變へて見せれば好いのだが、それも萬事金を掛けないといふ主義の爲に出來なかつた。それであゝした門外と丘上の二場にした。門の所は原作では家が右手にあることになつてゐるが、實演では左の方へ持つて行つた。それはミユンヒエンで演じた風に從つたので、人物の動きなぞはこの配置の方が却つて都合が好いのだ。フイヨオルドの背景はキリイの諾威風土記に出てゐる繪を見て私が工夫した。丘上の方で大分山路がはつきりし過ぎてゐるといふ非難があるが、あれは畫家が石段のつもりで畫いたに違ひない。あれを造つた時分にはもう期日が迫つてゐて、私はそれを検分す

る暇がなかつたのだ。
有樂座の舞臺は他の劇場と違つて勾配がついてゐる。それだから道具の造りも特別でなければならない。ところが有樂座ではその勾配がどの位あるのかよく分かつてゐないので、吾々は道具を造る前に豫め舞臺の構造を調査して見た。さうして透視法の法則に從つて道具を造つた。さういつた方面の爲事は總て畫家が引受けたので、道具方は全然その命令の儘に働いたのである。
大道具のことはその位にして置いて、今度は小道具に移らう。序幕の舞臺左方に垂らしたカアテンは本郷座から借りて來たものだ。馬の尾で編んだ上覆を掛けた長椅子といふ註文であるが、生憎それが目つからないので普通の上覆を掛けることにした。原作ではここでグンヒルトが編物をしてゐることになつてゐるのだが、宗之助君は刺繡をやつてゐた。それは宗之助君がある西洋人に聞いて來たんださうで、その西洋人はそれが爲にわざわざ刺繡の道具まで宗之助君にくれた。岩村透氏の說などを聽くと、あれはどうしても刺繡ではいけない。刺繡といふものは西洋でも大分贅澤な人間のすることで、編物をしてゐてこそ始めて零落してゐるといふ情が現れて、そこに深い味ひが出て來るのだと言ふ。併しその西洋人の好意に免じて、強ひて抗議を入れるでもないと思つてその儘にして置いた。入口の所に藁積が置いてあるが、あれを造ることをすつかり忘れてゐて、當日になつてから始めてそれに氣がつき、大急ぎで拵へるといふ失態もあつた。沼田一雅氏などもその晩遲く彩色をする手傳ひをした。

二幕目では家具は總てアンピイル式と斷つてある。本郷座で「ハムレット」をやつた時土肥春曙君が坐つた椅子などが卽ちアンピイル式なのだ。併しその式のばかりを集めるのがなかなか困難であつたので、色々ごちや交ぜになつてしまつた。ところが芝居が濟んでから記念撮影をする爲に皆で寫眞屋へ行つたら、そこの椅子が大抵アンピイル式で出來てゐたので、なあんだ、こんな處にあつたのかと思つた。今度この式の椅子が必要な時は早速寫眞屋へ驅けつけようと思つてゐる。ここで使ふテエブルは明治座の食堂から持つて來たものだが、前幕に用ひたのと同じ代物で、只前幕では卓布を掛け、ここではむき出しの儘用ひたといふ違ひがあるだけだ。卓布は新富座から又ピアノは松本樂器店からなるたけ古いのを借りて來た。幕が開いた時、フリイダは一寸ピアノを彈いてゐるが、それが爲にこの役に扮する松蔦孃は今年の正月からピアノを習ひに通つた。併し松蔦孃は單に鍵の上で手を動かすだけで音は蔭でさせてゐた。金屬製のランプは伊井が新富座で「燕皿」をやつた時に用ひたもので、それを私が覺えてゐて借りて來たのだ。椅子は樫の木とあるが、樫の木か何だか分からなかつたけれど、堅固な感じのある奴を明治座から持つて來た。

衣裳はなるたけ單純な色や感じを主とするといふ心持で撰んで見た。ボルクマンは舊式のフロツクコオトで、下へ肉を著た。初めは土色のズボンを穿いたが、ゴブラン織の下の羽目の色と衝くといふので鼠色のと替へることにした。終の幕に冠つて出る毛織帽は、私のを用ひたのだ。グンヒルドは金

紫のビロオドの寄附で、エルラは絹物を著た。これは脚本にあるのとは反對になつてゐる。宗之助君の衣はりに行つた西洋人の指圖なのださうで、その爲に鼠色の肩掛といふのも金茶と衝くので、わざと黒にしてしまつた。著物の古びなどはとても見せることが出來なかつた。キルトン夫人は薄桃色の衣裳に肉茶のチァチェル、マンテルを著た。この拵へは先づ申分がないのだが、慾を言へば著物の色がもつとはつきりと鮮やかなものでありたかつた。

エッケハルトの服はどうしようかといろいろに迷つたが、二十七日に左團次君の著て來たものが面白かつたので、これにしようぢやないかと早速それに定めてしまつた。縁取りの黒いモオニングとチョッキはよそから借りて來た。ネクタイにリヨン絹で美術家結びにした。フリイダは扮裝が少しかさ過ぎるといふ非難があるやうだが、それは服が稍短か過ぎた爲で、もう些と長かつたら好かつたらう。併しあれは左團次君の方でわざわざ拵へたもので、萬事儉約といふ方針から言つても文句は言はれなかつた。著物の更紗も除り日本式であつた。肩掛は左團次君が西洋から買つて來た物である。マチルデルは別に言ふ程のことはない。成るたけ舊式の洋服を著せただけだ。召使の著物は市川紅梅がモリエエルの喜劇の女中に扮した時に著たものを用ひた。前掛は初め白にしたのだが、白では寒さうな感じがするといふので更紗に替へた。

今度は物音の話。序幕で二階で足音や物をずらす音の聽える所がある。あれは初め穉い子でやるこ

とにしたが、それでは距離が餘り遠過ぎるので二階で響くやうに思はれないから、床のある處へ高い棚のやうなものを造つて、そこへ登つて脚本を見ながら足踏をすることにした。その音が少し響き過ぎるので餘り大袈裟ではあるまいかと思つたが、役者に訊いて見ると舞臺の上でみしみしいふのが如何にも凄くて好いと言ふので、その儘でやらせた。橇の鈴の音は岩村氏が聞いたことがあると言ふ。氏の說に依るとその音は開いたベルの音でなくて包まれたベルの音だといふので、取敢ず二番叟の鈴を使ふことにした。大詰の時の鈴は特に銀製といふことが斷つてあるから、二番叟の鈴の外に、坊主が托鉢の時に持つて步く鈴を三つ針金で繋いで、それらを兩方の手に持つてちやらちやら鳴らした。號外賣の鈴のやうだといふ非難もあつたが、實際ああいふ音がするんださうだから爲方がない。ダンス、マツカアブルの曲は口上の時にも斷つて置いたが、どうしてもその曲譜が發見されないので、據どころなくショパンの葬禮曲で間に合はすことにした。階上で彈くべきだが、これは仕掛が許さないから、ピアノを遠く離れた處に置いて音樂學校の卒業生に彈いて貰つた。それからノツキング（案内を乞ふ爲に戶口を手にて叩くこと）であるが、これは道具の戶その物を叩いたのでは、張物なのだから好い音がしない。そこで戶口には別に板を置いてそれを叩くことにした。足音も聽かせるのでも、今まではその側まで來て急にがたがたやつたものだが、それではわざとらしいと言ふので、見物には聽えても聽えないでも、成りたけ奥の方から驅けて來るやうにした。幕の開閉に用ひた鈴は私が銀座で

八十錢出して買つて來たものだ。

光線が一番思ふやうに行かなかつた。序幕は室内がランプの光に照らされて、外は薄明といふ心持で青と白との光を使つた。召使が別間へランプを持つて行つてからその方をも明かるくした。別間と廣間との境にある硝子戸には、棧がはまつてゐるだけで實際の硝子を入れてない。簡捷なのだ。只別間の方の庭に向つた硝子戸だけには薄い巾を張つて置いた。それに雫がたまつて大變面白く見えた。

二幕目は光線が三段になつてゐる。初がランプを點してゐる處でここが一番明かるい。次にランプを消して急に暗くなる。それからエルラが蠟燭を持つてはひつて來るので中位の明かるさになる。ランプを消すところは、ふつと吹消すと同時に電氣室でその仕掛をして暗くすれば好いのだが、エルラが蠟燭を持つて來る所は非常に難かしい。何しろ舞臺は暗くなつてゐる。それに道具の壁は布で出來てゐるのだから洩れた蠟燭の光ではあるけれど、舞臺の方から見ると壁の背後がぱつと明かるくなつて道具の棧が見える。蠟燭の光線が背景に當らないやうに除物を造つて見たけれど、それでもまだ十分でない。爲方がないから蠟燭はエルラが戸を開ける途端に、楚若君の男衆が火をつけることにした。

三幕目は言ふべきこともない。四幕目の門外では、家の硝子戸を洩れて火影の映するやうに赤い電氣を用ひた。かうしたら家の内部が想像されて深味が添はるだらうと思つたからだ。原作には「月をりをり雲の間より弱く照る」としてあるので、初日はやらなかつたが、二日には月を出して見た。さ

うして海の上に月光の映ずる所まで出さうとした。さうしたら大失策をやつて危く火事にならうとした。くだらない道樂氣を起すものではない。丘上では赤、青、白の光を使つたが色がぼけかかつてゐたので十分な効果はなかつた。ボルクマンがベンチの上に倒れると舞臺を暗くする。それから後は仔使の手にして來たランタァンで、自然の光を見せようとしたのだが思ふやうに行かなかつた。

私は口上を終へると直ぐに着物を着替へて、音のしない靴を穿き、舞臺の背後に立つて人物の出入から、光線、音樂のことまで一人で世話をした。その忙しさつたらなかつた。かういふ風にして試演は兎に角事無く終つたのだが、開演の一日前舞臺稽古の日などは、これで果して明日やれるものだらうかと危ぶまずにはゐられなかつた。顧問役の某氏の如きは、「今の俳優に近代思想が解されよう筈がない。かうなつて來ると技藝よりも教育の問題だ」とまで叫んだ。ヰルトン夫人は人の顔ばかり見てゐる。エルハルトは無闇に堅くなつてしまふ。私は出來るだけイイジイにやるやうにと注意した。それでも本當に舞臺に掛けて見るとどうにか遣れたので、吾々も始めて安堵の胸を撫でおろした。

今度の試演の批評にも例の如く誰が巧い彼は拙いと云ふやうな評判が多いやうであるが、私に言はせると、どれもこれも大した巧拙はないやうに思はれる。團子君のエルハルトは攻撃の焦點に立つてゐるやうであるが、吾々の方から言へば多少の理窟がないでもない。一般の批評に、エルハルトがにやけた輕薄才子になつてしまつたと言ふのである。併しあれを突込んでやつたらきつと壯士芝居にな

つてしまつたらう。私の考へでは、もうエルハルトの心は堅く決してゐる。濁み声を出したり泣声を出したりする必要は少しもない。易らかに思ふところを述べれば好いのだ。私は團子君にその通りの注意を與へた。團子君はそれに從つてやつたので、現に前の日は突込んでやつたが爲、突つけんどんな喧嘩腰でまだ困つた。併しあの人の顔の拵へや體の格構などの關係からして、その人物になり切らなかつたといふこともあつたらう。兎に角エルハルトの役の向きは、徒に攻撃の火の手を上げるより、如何にして演ずべきかといふことを研究するのが、寧劇評家の任務なのではあるまいか。

左團次君のボルクマンは白が時々絶句したり、てにをはが間違つたりしたのが遺憾であつたが、何しろ歩きながら喋る所が多いので、何歩の間にどれだけの白を言つてしまはなければならないといふのが、なかなかの骨折であつたのだ。その點は多少諒としなければなるまい。門外ではボルクマンがエルラの手を取るところで幕をおろす。かういふことは原作には書いてない。併し日本の見物に、ボルクマンはまだエルラを愛してゐるのだといふことを得心させるには、どうも脚本の儘では十分ではない。どうかしてそれを現したいといろいろと苦心して見たけれども、他の場では脚本に書いてある以外の動作をしてゐるやうなまだるつこいことを許す隙がない。で、特に左團次君の懇望から、あの幕切にボルクマンをしてエルラの手を取らせることにしたのだ。顔の拵へはイプセンに模したが、あれは先例がないことはないので、現にグランホルム・ハアカはショオの「人と超人」を演じた時原作者の

顏を眞似た。それからアメリカの一俳優がイプセン物を演じた時、やつぱり同じやうなことを試みた。併しこれは單に似てゐたといふだけで、イプセンその儘といふ程巧みなものではなかつた。岩村氏の評に依ると今度のボルクマンも、眼の强いところはイプセンでなくて寧ろビョルンソンに似てゐると言ふ。

今度の芝居に就いて周圍の人々が骨を折つてくれたことは一通りではなかつた。明治座附の作者竹柴秀葉氏は絕えず道具の背後に立つてゐて、役者が白を忘れないやうに小聲で脚本を讀んだ。役者は兎に角白通しはすつかり覺えてゐる。只一寸した拍子で口へ出なかつた時、その初の方の詞さへ囁いてつけてやれば好い。さうすれば後は役者の方で思ひ出す。それを餘り熱心な結果、夢中になつてしまひ、言はないでも好い處を言つたりなぞした。この黑んぼを附けるといふことも、初め西洋にあるやうに、見物席の前へ穴を拵へようといふやうな說も顧問役の一人から起つたけれどそれは有樂座の構造が許さないので、かういふ應急の設備をやつたのだ。秀葉氏ばかりではない。出勤俳優の男衆はそれぞれ自分の主人に失策があつては大變だといふので、皆脚本を手にしつつ出來るだけ近く主人のゐる場所に近づかうとした。何しろ舞臺の背後は暗い。その內で細かい字を讀まうといふのだから一人一人小さな燈火を持つてゐる。それを背景に映さゝまいとするだけでもなかなかの苦心なのに、小聲とは言ひながら、大勢の人が本を讀むのだから、時にはその聲が見物席の方へも達した。こんな事は

給金をとる芝居では見られぬ現象だと出勤の俳優も驚いてゐた。金でなければ動かないと言はれてゐる芝居者が、まるで金にもならぬことに、かうまで力瘤を入れたとは實に不思議な位である。これで見ると上に立つものが眞面目にさへなれば、下にゐる者に自然それに感化されずには置かぬものと見えた。

幕の開閉の正確に行つたのは市川米三君の功勞だ。明治座の電氣係松井君も大變に骨を折つてくれた。

背景や道具は和田、中澤、北、岡田の四畫伯の外に美術學校學生たる二宮、辻、八木、岡崎、平岡、中村、伊藤、松井、八丈、淺野、五島、青山の諸氏が腕を奮つてくれた。美術學校教授古宇田實氏は建築の方面に力を盡した。私は是等の諸氏に對して深き感謝の意を表する。

最後にお斷りして置きたいのは、今度の「ボルクマン」の道具は總て正面から見て好いやうに出來てゐたといふことである。それが爲に横とか上とかにゐた諸君には甚だ見難く感じられたらう。併しそれは畢竟有樂座の構造が不完全な爲で、あれ以外に取るべき方法はなかつたのだ。道具の方面に力を注いだ美術家は、實に「これが最後」といふ處を見極めて設計したのである。その點は十分諒とせられたい。[一一]（談話、春浦生記）

自由劇場第二回試演後の對話

——主事と會員——

「今度の出し物は一番目中幕大切喜劇といふ訣だつたのですか。」

「いいえ。さうではありません。唯一幕物を三つ並べたといふに過ぎないのです。偶々第一の「出發前半時間」が悲劇じみたものであり、第二の「生田川」が繪のやうな芝居であり、第三の「犬」があアいふ喜劇であつた爲に、世間からさう思はれただけの事です。」

「一幕物を三つ並べるといふのは西洋にある事なのですか。」

「ええ、さうです。西洋で一幕物をやる場合には、大抵三つ並べます。さもなければ三幕物ぐらゐの長さのものの前か後へ一つ附けます。尤たまには一幕物を一つだけやつてそれでおしまひにする事もあります。去年の冬ビアボオム・ツリの夫人がストリントベルヒの「強者」を演じた時などはさうでした。」

「併し、こんだのやうにまるつきり種類の違つた一幕物を三つ並べるといふのはどうでせう。西洋な

どではいくらか客氣の似通つたものを並べるのではありますまいか。」

「成程。多少似通つたものを並べて見せるのも面白いでせう。殊に同じ人の作つた一幕物を幾つか見るなぞは餘程面白からうと思ひます。英吉利のステエジ、ソサイエチなぞでもマアテルリンクの作を並べて見せた事があります。併し全く種類の違つた一幕物を並べて見るのも面白いではありませんか。一幕物が斷片的で詰まらないといふ人もありますが、元々一幕物といふものは小說で言へば短篇なので、事の斷片的な印象を與へる處に面白みがあるのではありますまいか。」

「併しどうも吾々日本人の頭は融通が利かないせゐか、一つ終つて又一つと種類の變つたものを立て續けに見せられると、應接に遑がなくていけません。やはり「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」のやうな通し狂言が見たいと思ひます。」

「ええ。又この秋には通しの物を御覽に入れたいと思つてをります。出來るなら一幕物と通し狂言とを一個置き位にお見せしたいのですが、一幕物を並べるといふ事はなかなか金が掛かりますから、さう度々はやれますまいと思ひます。それに役者の方も存外稽古に骨が折れるのですから。」

「それでは世間でいふやうに自由劇場は一幕物を面白く配列して客を引かうといふ方針でもないのですね。」

「無論の事です。客を引くにも引かないにもたつた二日の事ではありませんか。商業的にやりたくて

もやれない道理です。一體日本人は氣が早くて困ります。まだ自由劇場はたつた二回しか試演をしてをりません。その第一回に通し狂言を出し、第二回に一幕物を並べて見せると直ぐ自由劇場は短い物ばかりやる方針だとか、興行的になつたとか、多少見物に讓歩して來たとか言はれるのは甚だ心外です。」

「でもそれは「生田川」があの通り綺麗なものであり、「犬」があの通り面白い物であつたからさう言はれたのではありますまいか。」

「成程「生田川」は綺麗でしたらう。併し脚本の要求以外におまけをつけて舞臺を綺麗にしたわけではありません。成程「犬」は面白かつたでせう。併しあれとても役者が脚本以外に飛び出してふざけた譯ではありません。」

「一體「生田川」のやうな昔の事を現代語で書くといふ試みにどれだけの價値があるのでせう。或新聞記者は、唯「滑稽」の二字に盡きてゐると言つてゐました。或新聞記者は何等の意味をも認める事が出來ないと言つてゐました。」

「さうです。或人から見たら成程滑稽でもありませう。一文の價値もない爲事でもありませう。併し或人から見て無意味だといふ爲事が果して絕對に無意味なものでしたら、遠目金で星を覗いてゐる人文學者の爲事も、顯微鏡で草の葉一枚を覗いてゐる植物學者の爲事も、みんな無意味なものに相違あ

れません。一體一つの爲事が唯滑稽だとか、唯無價値だとかいふ漠とした詞で決して解釋し盡される道理はないではありませんか。」

「では現代語で古代の事を劇に書くといふ事は、天文學者の爲事や、植物學者の爲事のやうに狭いものなのですか。それほど專門的なものなのですか。それほど吾々の實生活と離れたものなのですか。」

「決してさうではありません。勿論現代語で古劇を書くといふには、種々の立派な理由があります。殊に「靜」や「生田川」の作者は私なぞの知らない立派な意味を持つて書かれた事だらうと思ひます。併し私の思つてゐます意味の内で最も卑近な一つの理由をとつて見ても、古劇の白を現代語で書くといふ事が、立派に意味のある事だといふ事が分かるだらうと思ひます。」

「その卑近な理由と仰しやるのはどういふ事です。」

「今日の小學校へ行つてゐる子供を連れて芝居へ參りまして、昔の芝居を見せますと、白の中に出て來る名詞や、白の文章の組立や、白そのものの意味は先づ大抵分かりません。唯幸福な事に昔の芝居は筋立が巧くて動きが澤山ありますから、白は分からなくても目だけで見てゐれば大抵分かります。しかもなかなか面白く見てゐられます。併しこれからの人即ち新しい人が古劇を書くといふ事になりますと、何と言つてもさう筋立を主にした芝居は書けますまい。動きばかりある芝居は書けますまい。切つたりはつたりばかりの芝居は書けますまい。どうしても、近代的な、昔の作者の所謂「動きのな

い」芝居が出來ようと思ふのです。さうなつて來ると、目で見るだけでは分からなくなります、どうしても白に注意しなければ分からなくなります。さあその白が今の少年には全く耳遠い古代語であつたらどうしませう。これだけの意味から言つても出來るだけ白を今の詞に近づける必要があります。私なぞの考へでは一體古代劇を書かうと現代劇を書かうと、それは唯材料の相違だけで、作者が若し同じ人であつたなら、さう白の修辭を變へる必要はないだらうと思つてをります。」

「では加藤清正に「べらんめえ」を使はしたり、巴御前に「あら、よくつてよ」を使はしても好い譯なのですか。」

「けれどもそれは程度があります。それにその詞を使ふ人の人格も考へなければなりません。」

「へえ。程度があるのですか。」

「勿論です、今までの古い芝居が使つてゐる古代語に程度があるやうに、吾々が古劇に使ふ現代語にも程度があります。「妹背山の」試みは劇壇に何を教へましたらう。」

「成程。分かりました。藝術には總て程度があるやうです、一體日本人は一つの主義とか一つの主張とかに出つくはすと、直ぐそれを誇張して考へる癖があるやうですね。」

「さうです。その癖外國の事だといふと、何か全く自分には關係のない事のやうに考へる癖もありますね。あのチエエホフの「犬」などを唯露西亞人氣質が出てゐて面白いなぞと言つてゐる人がある。

は可笑しいではありませんか。ああいふ精神は日本にも澤山あると思ひます。」

「ああいふ作はチエエホフの名譽の爲に出さなかつた方が好いといふ評がどつかにありましたが、あなたはどうお思ひです。」

「實際さういふ評もありませう。私達がなんぼ不明でも、あの作をチエエホフ一代の傑作と思つて出した譯ではありません。ちよいとした輕いユウマアの流れてゐる氣の利いた作だと思つて出しただけの事です。結末にモリエエルの匂のある事も知つてをります。併し決して愚作とか劣作とかいふべき程のものではありません。あれを出したのがチエエホフの名譽にかかはるなら、チエエホフの書いた短篇の大部分は彼の名譽を損するものでせう。一體英吉利譯で十か二十の短篇を讀んだばかりで、それでもうチエエホフ全體を解したやうに思ふのが誤りです。」

「まあさう諦觀するのはお止しなさいまし。それよりは氣を長く持つて、先へ行つてからチエエホフの傑作といはれる通し狂言を選つて紹介した方が宜しくはありますまいか。」

「恐れ入りました。仰せの通り先へ行つて更に好い物を見せるのが何よりだらうと思ひます。例へば、「鷗」だとか「ワアニャ叔父さん」だとか………」

「今度はああいふものをお出しになつたのも多少その方面の御準備ではなかつたのでせうか。」

「ええ。實はこの次にゴオリキイの物を手掛けて見ようと思つてゐるので、何か露西亞物を一度遣つ

て置かうとあんな物を出して見たのです。」

「一體愛蘭土劇の「フウリハンの娘」といふのをおやりになる筈で既にあなたが飜譯までなすつたのではありませんでしたか。」

「さうです。併し一つは飜譯が餘り巧く出來なかつた爲と、一つは「生田川」が思の外短いものだつたものですからそれに又短い「フウリハンの娘」を並べてもと思つて急に變へたのです。それに「フウリハンの娘」はちよつと、口上で作意でも述べないと分からない作ですからねえ。」

「說明付で一度是非見せて戴きたいものです。」

「いづれお目にかけます。いづれお目にかけますといへば、岩野泡鳴さんの現代語で書かれた古劇「佐用姫」も是非その內お目にかけたいと思つてをります。」

「この秋には見られますまいか。」

「成るべくその方針でをりますが、西鶴の或短篇を脚本にしてやつたらといふ說も出てをります。兎に角ゴオリキイの通しに何かさういふ風なものを一つ附けたいと思つてをります。」

「ゴオリキイのは何です。」

「「どん底」といふ地下室の木賃宿を舞臺にした芝居です。」

「それは面白いでせう。では大に露西亞の下民の空氣を出すのですね。」

「左樣、勿論それだけが目的ではありませんが、多少その方面にも努めませう。併し私共の芝居は西洋人の眞似をするだけが目的ではありませんから、その點はお斷り申して置きます。」

「と仰しやる意味は。」

「私共の使ふ脚本が翻譯であると同じやうに、私共の演技も翻譯だといふのです。西洋人の眞似をする位なら白も向うの詞で言つたら好いと思ひます。」

「では、合の子といふ處ですか。」

「さうです。現代の青年はみんな合の子です。近代劇に出て來る人物も大抵合の子です。コスモポリタンといふのは一種の合の子ではありますまいか。」

「「どん底」には、何人位の人が出るのです。」

「十七人だと思ひました。」

「それに衣裳が大變ですねえ。」

「さうです、いつでも困るのは衣裳です。他のものはいくら苦しく拵へても知れたものですが、衣裳ばかりはとても新調する事が出來ません。財政が許さないのです。衣裳屋が持つて來る僅か四五枚の衣裳の中から、せめても無事な物をと選ぶのはなかなか骨の折れる事です。この間の「出發前半時間」の貴夫人の衣裳などは、もう少し派手でなければならないと、私どもは思つてゐました。けれども衣

裳屋の持つて來た物の中では、あれより使へるものはなかつたのです。でも、あれは黑ではありません。」

「さうですか。私には黑く見えました。黑くて安つぽいといふ評が大分ありましたね。」

「オペラ役者の着物も黑だなぞといふ評がありましたが、あれなぞは立派な綠でした。」

「電氣の光と着物の色との硏究が足りなかつたのですね。」

「さうです。これからはその點も十分注意したいと思ひます。「生田川」の女の衣裳の色が背景に比べて濃過ぎたのも著物の色と背景の色との調和を雛形で一度やつて見なかつたからです。今度からは是非やるつもりです。」

「いろいろお話を承りまして多少の暗示を得たやうな氣が致します。追々自由劇も世の中に認められて來て結構です。」

「「自由劇」ですと。おや、あなたもそんな片輪な詞をお使ひになるのですか。私共の團體は自由劇場といふ名でございますが、私共のやる芝居に自由劇なぞといふ名はございません。私共の事なら自由劇場の芝居とか、自由劇場の試演とか仰しやつて下さい。私共は自由劇なぞといふ變な名の芝居を起した覺えはございません。」

「これは失禮を申しました。これから氣をつけませう。それにしてもあなたは隨分神經質ですね。」

「ええ。この位經驗でも、舞臺監督はなかなか思ふやうに行き屆きません。世間では私一人が舞臺監督の任務全部をやつてるやうにお言ひですが、まだなかなかそこまでは修行が積みません。今のところでは舞臺に出てゐます役者達も半分位は舞臺監督の任務を努めてゐるのです。」

「して見ると、まだ人形使ひと人形といふやうな關係までには來てゐないのですね。」

「勿論です。併しながら私共は舞臺監督でも役者でも一齊に脚本の人形にはなつてゐるのです。又常にならうと努めてゐるのです。」

「どうか將來共に出來るだけ明瞭に、出來るだけ精確に脚本の「演奏」をして戴きたいものです。」

「畏りました。どうぞ見捨てずに氣永に會員になつてゐて下さい。」

「宜しうございます。ではこれで失禮いたします。」

「左樣なら。」

「左樣なら。」

（明治四十三年六月十六日、自由劇場事務室にて、すの字記）

自由劇場第三回試演

1　ゴオリキイの「夜の宿」について

十一月の末か十二月の初に自由劇場が第三回の試演でやらうといふゴオリキイの戯曲「どん底」は隨分以前から日本に譯されてゐます。

森鷗外先生が「萬年草」を出してゐられた時分のことですから、なんでも日露戰爭以前の事であつたと思ひます。大阪朝日新聞に「木賃宿」と題してこの戯曲の飜譯が連載されたので、恐らく日本に於ける最初の飜譯だらうと思ひます。この譯は不幸にしてまだ一讀の機會を得ません。これが出たといふ話はその當時森先生から承つたのです。その時分この戯曲について先生も「萬年草」に何か一言書かれたやうに覺えてゐます。一寸調べて來ませう。（小山内氏は椅子から立つて書齋へ搜しに行き、やがて出て來て）

ありましたよ。最後の號に出てゐました。丁度先生が戰爭に行かれる前に出來た卷第十二に出てゐ

るのです。ちよいと讀んで見ませう。

「大阪朝日新聞では (Gorjki の Nachtasyl (木賃宿) を譯して出してゐる。獨逸で興行になつた (Gorki) の脚本は Kleinbürger とあれと二つだらう。Nacht syl を讀んで見ると、默阿彌の世話物を讀むやうな心持もするが、彼の小氣の利いた、どこか人間らしい所を持つてゐる少年の賊 Pepel と、宿の主人の妻の妹 Natascha との間に戀が成り立つてゐながら、Pepel が宿の主人を毆打して、主人が死んだ所で Natascha が初め Pepel と好通してゐた姉と Pepel との共謀で、姉婿が殺されたといふことを信じて怨む氣を變へる邊には、一寸新しい心理上の觀察が現はれてゐて、我國の世話物なぞと違ふ。」

と、かういふので、默阿彌の世話物を讀むやうな心持がすると言はれた先生の詞は、その後二三年立つて、始めてこの戲曲を私が讀んだ時に直ぐと頭に浮んだところでした。この戲曲はいろいろな意味から默阿彌を思ひ出せる作です。下層社會の寫生といふところもさうですし、泥坊の人生觀、ならずものの人生觀なぞを書いて見たところもさうです。殊に私が默阿彌だと思ふ點は臺帳としての技巧の點からです。一々私が述べ立てずとも、實演を御覽になれば、その實演が如何に下手でもこの點はお分かりにならうと思ひます。例へば序幕でアリヨシカといふ若い靴屋の醉つぱらひが手風琴を抱へて木賃宿へ飛込んで來て、今往來で巡査につかまつて叱られたといふやうな話をしますが、この男が

飛込んで來る餘程前に、舞臺ではそれとは全く關係のない話をしてゐる時に、舞臺裏の遠くの方で巡査の呼笛だの陰鬱な物聲なぞが幽に聞える拵へになつてをります。その呼笛や何かが聞えてから靴屋のはひつて來るまでの時間が、まことに巧く計つてあります。またこの靴屋が「なあに巡査がなんと言つたつて構はない、これから外へ行つて往來へ大の字なりに寢てやる」といふやうなことを言つて出て行つてから、その往來に大の字なりになつてゐるのをつかまへたといふ巡査（木賃宿の上さんの伯父）がはひつて來るまでの時間も巧く取つてあると思ひます。これはほんの一例ですが、かういつた人物の出はひりに關する技巧は至るところに用ひてあります。

又唄を使つたり、その唄の意味と舞臺の境遇との關係に關する技巧を用ひたりする點も默阿彌です。この戯曲が同じゴオリキイの作でも一番多く歐羅巴諸國の舞臺に登つたといふ事も、考へればいろいろに考へられます。

同じ近代の社會劇でもイプセンなぞには大分行き方も違ひますし、又同じ群集を書いた無主人公の戯曲でも、ハウプトマンの「織工」などとは狙ひどころも書き方も違つてゐるやうに思ひます。これらの比較研究は僕等にとつて大分有益のやうに思はれます。

大阪朝日の翻譯の後に出たのは、去年の九月頃から「無名通信」に三四號に渡つて連載され、まだ二幕目にはひらない內に出なくなつてしまつた「奈落」と題する翻譯です。これは多分昇曙夢氏の筆に

なつたものだらうと思ひます。それかあらぬか今度「どん底」と題して昇氏の全部の飜譯が本になつて出るさうです。これは露西亞語から譯されたものに相違ありませんから、日本に於ける一番たしかな飜譯でせう。

私共が試演に使ひます臺本は、私が獨逸譯から重譯した飜譯です。獨逸語に譯した人はアウグスト。ショルツといふ人で、私の持つてゐる本は千九百三年にミュンヒエンで出版になつたやつです。このショルツといふ人の飜譯は獨逸では餘程オソリテイのあるものだと見えて、私の持つてゐるヘルマン・バアプの劇評集の内にある劇評もこの人の飜譯で演られた時の劇評ですし、私共の同志市川左團次がレツシング・テアタアでこの芝居を見た時の番附にもやはり飜譯はこの人だとしてあります。

英吉利でも倫敦のステエジ・ソサイエチで第五年期（？）にこの芝居をやつたやうです。この時この戯曲を英吉利語に譯したのは死んだ役者アアヰングの息子ロオレンス・アアヰングです。この臺本はマヌスクリプトがあるだけで出版はされなかつたらしいのです。この臺帳でも借りられるとよく參考になるのですが、それはとても望み難いことです。

ところが近頃になつて、或友人から或英吉利譯を借りることが出來ました。これは亞米利加の雜誌に出たもので、飜譯者はエドヰン・ホプキンスといふ人です。露西亞語から直接に譯したと斷書がしてありますが、獨逸譯とは大分違ふところがあるので、どちらに附いて好いか昨今大に困つてゐます。せ

めて字引と首つぴきでも露西亜語が讀めるとこんなに困りはしないのだらうと思つて、今更ながら自分の無學を嘆ずる外ありません。

併しこの英吉利譯を手にしたのはもう一通り獨逸譯から飜譯を終へてしまつた後でしたから、私はどこ迄も獨逸譯を土臺として英吉利譯に相談を掛けるといふ行き方で多少の改訂を試みてをります。獨逸譯とこの英吉利譯とで最も相違する點はト書です。ト書の中でも舞臺面です。獨逸譯から見ると英吉利譯の方が餘程餘計な事が書いてあります。舞臺面は地下室ですが、獨逸の譯本には梯子段で降りるやうになつてるといふやうな斷書はありません。これは「無名通信」に出た「奈落」といふ飜譯を見てもありません。舞臺面の寫眞を見ますと獨逸でやつたのは梯子段がありますし、露西亞でやつたのは見えません。尤もこれは私の見ただけの狹い範圍についていふことです。人物の件や出入などに就いてのト書は英吉利譯の方が丁寧で餘程分かり易くなつてをります。これは大に參考になりました。

白の意味のまるで違ふところが所々ありますが、それらは自分の頭にはひり易い方に從ひました。その例も澤山ありますが、それは餘り長くなりますから又の機會を待つて申上げる事にします。昇さんの飜譯が早く出ると大分又教へられるところがあるだらう思ひますが、まだ出ないので殘念に思つてゐます。尤も「無名通信」に出ただけの部分は丁寧に獨逸譯と對照して見ました。

何しろ切れ切れの白が多く、おまけに物を言ひかけて途中で止すやうな場合、物を言ひかけたのを途中で遮られる場合、思想の纏らぬ人間が前後の順序もなく思ひついた事を切れ切れに並べて行くといふやうな場合が多いので、翻譯は甚だ困難です。隨分誤譯を爲易い脚本です。

私共でやります時の名題は、昇さんの原語からの翻譯も出版されることですから、獨逸譯の題からとつて「夜の宿」とすることに極めました。英吉利譯の題も「夜の宿」"A Night's Lodging" となつてをります。亜米利加のヒュネカといふ人のこの戯曲に關する論文には、「夜の隱れ家」"The Night Refuge" といふやうな英吉利の題にしてあります。いづれも意味は「木賃宿」でせう。唯一つロオレンス・アアリングの英吉利譯の題は「どん底」"The Lower Depths" と原作通りの名題になつてをります。一體日本でこの作の名題を「どん底」と譯したのは昇さんが始めてでせう。中澤臨川君の論文には只「底」としてあります。

この戯曲の作意に關しては昇さんが「早稻田文學」明治三十九年十月の卷に「ゴオリキイの傑作とその世界觀」と題して書かれた二十頁程の論文を讀むと好く分かりますから、ここには何も申上げません。只この戯曲がかういつた下層社會を材料とした近代劇であるにも係らず、社會主義的の脚本ではなくて、却つて基督教的の脚本であるところが不思議だといふことだけを申して置きます。

役々の扮演方法に就いてもいろいろ意見がありますが、それらはここには申上げません。その役々

に扮する人に述べて見て、その結果を見た上のことにしませう。藝は藝でして、話ではありませんから。□□（四十三年十月十一日、百舌鳥の濡れて囀る雨の朝、下澁谷伊達跡の洋室にて、すの字記）

附記。ロオレンス・アアヰングの譯本はその後彼地にて出版せられ、丸善へも數部到著せり。

2　「夜の宿」を Produce する準備

（一）　臺帳

四五年前に本郷の古本屋で買つたアウグスト・ショルツの獨逸譯から重譯する事にする。時日がないので、和辻哲郎君に先づ一通り下譯して貰ふ事にする。これに彼是一月かかる。それを元にして、一字一句一行毎にショルツの原本と對照しながら自分の飜譯を始める。和辻君に下譯を頼んだのは一つは字引を引く勞力を幾分か省く爲であつたが、やはり一々自分で字引を引かなければ安心出來ない事になる。和辻君の文章は下譯とは言へなかなか巧い。機械的勞力を省く爲の下譯としては勿體ない出來だ。併し人といふものは一人一人考への違ふものだ。和辻君の譯にも自分の考へと違ふ所が中々多い。なかなか多いといふ程度ではない。殆ど全部書きかへなければならないかと思ふ程考へが違つてゐる。一時は人に下譯などは頼まないで、初から自分で飜譯すればよかつたと思つた位、文章を作り換へて行くのが厭だつた。併し途中からは下譯も大分油が乘つて來たし、自分の筆も大部調子づいて

來たので、同じやうに文章の書き換へを續けた。

或晩「白樺」の里見弴君がロダン號の用で訪ねて來られた時、「夜の宿」の英吉利譯を持つてゐるといふ話をされた。倫敦のステエジ、ソサイエチでやつた時に、ロオレンス・アアヰングが譯した臺帳を用ひた事を知つてゐる。里見君の言はれる飜譯はそれだかどうだか分からない、併し英吉利譯のあるのは非常に參考になると思つて、兎に角貸して貰ふことにした。二三日すると郵便で送つてくれた。あけて見ると亞米利加で年四期に出るポエット、ロオアといふ雜誌の四五年前のに出た奴である「夜の宿」の飜譯が三田文學一冊の大部分を占領してゐるやうに、このポエット、ロオアの大部分を「夜の宿」の英吉利譯が占めてゐる。飜譯者はホプキンスといふ人である。そこでこれから英吉利譯と自分の飜譯との對照を始める。これがまた粗末なことでは我慢が出來ないのでなかなか時間が掛かる。愈自分の飜譯も極つたと思つてゐると、木村莊太君の處から佛蘭西譯を送つて來た。それは前から木村君が西洋に註文して置いてくれたのが著いたのである。飜譯者は「ツルゲエネフとその周圍」の著者ハルペリイン、カミンスキイである。モスコオでこの芝居をやつた時の舞臺面の寫眞及び人物が澤山にはひつてゐるので、大に喜ぶ。それから、またこの佛蘭西譯と獨逸譯と英吉利譯と自分の譯との對照を初からやり直す。

はじめ自分の飜譯は水野葉舟君の世話で、或本屋から單行本にして出す筈だつたが、その本屋の都

合と自分の都合とで止めになつたので、永井荷風君に頼んで三田文學へ全部載せて貰ふことにした。そこで籾山から原稿の催促が來る。淨書にとりかかる。淨書をしながらもまだ字引を引いたり、原本と對照したりして直し直しするので、なかなか時間がかかる。一日十時間以上働いて、一週間以上かかつて漸く淨書が濟む——時間で丁度九十一時間。これでも時間を儉約する爲に鉛筆で淨書をしたのである。

（二）　稽古。

三田文學が出來ると、直ぐ舞臺へ出る人達へ一册づつ交付する。そして先づテキスト全部の熟讀をして貰ふ。臺詞は總て本で覺えることにして、書拔は全然用ひないことにする。これはいつもの例である。

先づ本を手にしながら「讀み合せ」といふものを幾回もやる。それから本無しで諳誦的に對話の稽古をする。だんだんに臺詞廻しを付けてゆく。臺詞が好い加減かたまると、立稽古にかかる。毎日大抵午前に一幕、夜分に一幕といふ風に稽古する。丁度二日で全部の稽古が一回濟む譯になる。時日が近づいて來てからは午後に二幕、夜分二幕といふ風にして、一日で全部を一回濟ますことにする。秀調氏は十一月の二十八日まで旅から歸らなかつたので、ワシリイサは大抵私が代りに立つてゐた。

私は舞臺へ出る人のアクションに就いてはあまり口を出さない。なるべく一人一人のオリジナリチ

二幕目の路次の處で、下手に見える木賃宿の外の壁には一つ屈曲すべきであるのを、繪の影でごまかして一枚の張り物にしてしまふ。從つてその角の處の根元と舞臺の床との關係が嘘になるので、そこへ煉瓦を運ぶ擔架を置いたり、煉瓦を積んだりして、その關係をごまかす。

（四）　小道具。

小道具で露西亞の空氣を出すなどといふことは、なかなか容易な事ではない。第一序幕の初にクリシニャがサモワルの世話をしてゐる處があるが、第一サモワルなどといふものは、なかなか日本でちよいと得られるものではない。だから、無しで濟ますことにする。

男爵が擔ぐ天秤棒にも困つた。露西亞でやつた時の寫眞を手本にして、日本の天秤棒の兩端へ妙な形の木をつけていくらか西洋臭くすることにする。

二幕目で使ふ象棋は、獨逸製の安物を玩具屋で買つて來る。この象棋は少し實際と違つてゐるのだが、蔭になるのだから、それで我慢してしまふ。

釣ランプは適當なものがなくて弱つた。神田の小川町の電車乘換所の前のランプ屋で一つ適當な奴を見つけたが値が高いので買へなかつた。そこで安物ではあるが、ブリキ製の傘に稍形の面白いのがあつたからそれで濟ます。四幕目に使ふ置ランプは小道具に作らせる。

錠前屋の道具にもかなり骨が折れた。小道具は東京中を歩いて五六十西洋の鍵ばかり集めて來た。

併しこれは下らぬ骨折りだといつて私は怒つた。鍵などは日本の鍵で一向差支はない。私は澁谷村の古道具屋で西洋式の鍵だの螺旋廻しだのいろんな道具を十五六買つて來た。乳母車の輪の毀れも二つばかり買つて來た。萬力は小道具のを使ふことにする。

帽子は純粹露西亞式にしなければならなかつたが、日本ではそれもなかなか困難である。向うの勞働者の被る海軍帽のやうな帽子の古いのを二つハルピンから送つて貰つたが、それは木賃宿の主人と靴屋のアリヨシカに被せることにする。この帽子は裏が汗染みて臭く冷たい。それでも一つについて一ルウブルづつ拂つたのだ。その外の帽子はみんな小道具の持つて來た中から選ぶ。

靴は大抵小道具の持つて來たもので間に合せる。ルカと帽子屋との穿く草鞋はハルピンから送つて來た本物である。併しあれは中流の職人が穿く革製の奴で、最下等の職人が穿く樺の皮で作つたものではない。脚絆は向うの繪や寫眞を手本にして、木綿の布を卷きつけることにする。

アンナが枕にするクッションは岡田三郎助の家で使つてゐるのを借りて來ることにする。三幕目の時壁に掛く櫂は、伊井が有樂座で南極探險の芝居をした時に使つた奴が好いから、あれを借りることにする。同じ場面に使ふ太い材木は電信柱の腐つたのを買ひに行くことにする。併し若し都合が悪ければ張物で作ることにする。

ルカが帶に提げる鍋は、私が小川町の金物屋で買つて來たのを用ゐることにする。

（五）衣裳。

これも露西亜のシャツが得られないから困る。「白樺」の里見君がくれた襟に赤い糸で繡ひしてある露西亜のシャツ二枚にあるが、その外には何もない。この二枚は、一枚をペペルに著せ、一枚を役者に著せることにする。あとは在り合せの日本物で間に合す。併しなるべく汚いのを澤山集める。みんなの著た[illegible]を[illegible]の暖爐の上に糊を引いて乾すことにする。

男は大抵在り合せで間に合す。ただペペルの著物だけは左團次君の持つてゐる[illegible]の廣く折れた奴か里見君の貸してくれたのを使ふことにする。女の著物にナスチヤとナタアシヤとアンナのにどうにか間に合ひさうだが、ワシイリサとクワシニヤの上著に適當なものがない。そこでワシリイサのは洋服を貸す梅原の商番が持つて來た赤い風呂敷に露西亜更紗のがあつたから、それで拵へることにする。クワシニヤの上著と前掛及びワシリイサの前掛は小川町の露西亜更紗屋へ私が行つて、好い柄を見立てて布を買つて來て、洋畫家の平岡權八郎君のところに泊つてゐる獨逸人のドイツチ[illegible]に縫つて貰ふことにする。

ルカの外套は日本の陸軍の馬丁や小使の著る黒いぼたんのついてゐる奴の脇を少し縫つて、ひだを附けて、いくらか露西亜臭くする。

ペペルのズボンには岡田君の持つてゐるコオル天の奴を借すことにする。

（六）鬘及び顔の拵へ。

アタマは例に依つて衣裳に頼むことにする。衣裳には一々露西亜でやつた時の寫眞を見せて説明する。併し財政の都合があるから、地アタマで間に合ふ人はなるべく間に合はして貰ふ。

顔の拵へは舞臺へ出る諸君一人一人の工夫に任す。但し參考のためモスコオでやつた時の人物の畫帖を渡す。猶は例に依つて左團次君が西洋で買つて來た寫眞を持つて來るだらうから、それを借りることにする。

（七）音樂及び蔭の物音。

二幕目と四幕目で唄ふ歌の詞を樂に合せて拵へる――

晝でも夜でも
牢屋は暗い、
いつでも鬼めが、ああ、ああ
窓から覗く

覗こと儘よ
塀は越されぬ

自由にこがれても、ああ、ああ
鎖は切れぬ
ああ、この重たい
鐵の鎖よ
ああ、あの鬼めの、ああ、ああ
休まぬ見張り
いかにせうとても
籠の鳥よ…………　……

歌は澤田柳吉君に敎へて貰ふことにする。三幕目の蔭の音樂も澤田君に頼む。初のはオルガンだけ彈いて貰ふことにする。次のはオルガンに合せて二部合唱でもして貰ふことにする。曲はなるべく露西亞のものを選ぶ。

序幕の初めの方にある遠くの物音は、私が二三人の人と一緒にやることにする。獨逸でやつた時には蓄音機で犬の聲を聞かしたさうだから、俳優學校の生徒で禅林といふ犬の啼き聲のうまい人を頼んで

來てやつて貰ふことにする

三幕目の喧嘩の時、蔭でさせる器具の毀れる音は、四斗樽に瀬戸物の毀れを沢山入れて置いて、キッカケで、私がその樽を持ち上げて舞臺の床へどしんと落すことにする。

四幕目の風の音は、少し毀れてゐるが有樂座の風の機械を使ふことにする。毀れてゐるだけに却つて凄い音がするかも知れない。

（八）　照明。

常設は例に依つて有樂座の丸ちやんに頼むことにする。丸ちやんはいつでも熱心にやつてくれるから、今度もうまくやつてくれるに違ひない。

序幕は下手の窓からライムライトで白い朝の光を、中央の大机へ向けて注がせる。

二幕目はランプの光に調和のある程度に於いて舞臺を暗くする。アンナが死んでから少し舞臺を暗くする。

三幕目は防火壁の横に窓を作つて、そこからライムライトで樺色の夕日の光を斜に窓の方へ向けて一杯に防火壁に注がせることにする。そしてカアボンの盡きる時分を待つて、この光をすつと消して、フットライトから青いトワイライトを注がせることにする。

四幕目は三幕目よりか少し舞臺を暗くする。幕切に男役が首を縊つたといふあたりは殆ど

眞暗になるまで舞臺を暗くする。
細かいことは丸ちやんに試驗をさせて、それで極める。

附記。實演後この準備と相違したのは音樂だ。唄は都合で澤田君に頼むことが出來なかつたので、美術學校圖案科にゐる齋藤佳三君に、舞臺稽古の日から教へて貰ふことにした。が、日がなくてみんな覺えられなかつたから、總て陰で歌を合はせることにした。三幕目の音樂も亦同君がやつてくれた。ナスチヤの話の間は歌なしで露西亞の國歌を彈いた。ルカの話の間は讚美歌らしいものを佳三君の友達と二人オルガンに合せて二部合唱にしてやつた。原作には手風琴といふ注文がしてあるから、これはそれらしく聞かせるために單音でやつた。

しいといふ作者の註文ださうで、さうした。左團次君も猿之助君も洋服は自分のものだつた。荒次郎君の日本服も同じく自前であつた。衣裳屋の紋附だと紋が大き過ぎていけないのである。薙若君の博士夫人の頭は束髮でなければ行けないと思つたが、髮屋の束髮は非常に拙いので無事な丸髷に逃げたのである。だが、やつばり丸髷では面白くなかつた。着附は大島といふ註文を出したのだが、上等な品が衣裳屋になかつたので、やむを得ずお召にしたが、壁の色と衝いてしまつたのは失敗であつた。併し、あれは電氣のせゐで、實際はさう似た色ではないのである。左團次君、猿之助君、荒次郎君ともに地頭で、左團次君は揉上を剃つて、自分の平生とは違つた頭の梳き方をしてゐた。

第二の「第一の曉」は舞臺一面に黑い幕を垂れ、下にも黑い幕を敷いた。道具は一切なしにして、臺詞の描寫ばかりで舞臺面を見物の頭の中に作らうとした。かういふ芝居は道具なしで演じなければ出ないやうなら、道具があつたところでやはり空氣は出ないのだと思つたのである。實は濃い綠の天鵞絨か何かで遣りたかつたのだが、經費の都合で普通の芝居で使ふ黑幕になつてしまつたのである。西曆千八百六十年、卽ち明治元年から十年前位といふ事だつたから、あの三人の侍の風をその時分で遣つたのだが、作者があの試演の後に出した脚本の集に依ると、千八百年頃と直してある。すると又それより六十年前の氣持にならなければならなかつたのだ。それからこれも本にはなかつたが、あれは津輕の城下の事だといふ事を後で聞いた。それなれば提灯に九曜の紋などはつけずに津輕の紋でもつけれ

ば好かつたと思つた。それに作者は侍が持つて通る日本の提灯の油を引いた黄いろい色を見せたかつたといふ事であつたが、提灯が新しくて作者の思つたやうな色が出なかつたかも知れない。電氣は初め暗くして置いて二人の侍が出ると青をつけた。それから終までずつと同じにして置いた。第一日には幕間その電氣が明かる過ぎて醜態を演じた。幕切れにはお孃樣の雪駄の音を聞かせようとしたが、巧く音がしないので、裏の鐵を強くして幾らか聞えるやうにした。河の水音も聞かせる筈だつたが雨音に似るので廢した。

第一の「河内屋與兵衛」の舞臺面は平岡君の畫があるから略して、夜風に吹かれる幟の音は音樂座の看板の古い布で旗を拵へて、それを傍で振らした。「セミラミ」の鐘の音は美術學校の齋藤佳三君に調べて貰つたところが、駿河臺のニコライなどでは八つも鐘を使つてゐるさうで、あんな複雜な音はとても出せないから、齋藤君の工夫で、音を三つにして、トライアングルとピアノと今一つは眞鍮屋で捜し出した好い音のする古鐵とで、初は小さい音のトライアングル、それからピアノ、それから眞鍮屋で買つた古鐵をだんだんに打ち出してそれが遂に打ち連なるやうにしたのである。「ドン・ファンの部屋の椅子は、本當の西班牙の物で、幸ひ岡田三郎助の持つてゐるのを借りたのだ。机は有樂座のを借りて縁へ木を張つて模樣を書いたのだ。原作はランプを使ふのだが、蠟燭にした。「ドン・ファンの風俗は洋畫家のヴン・ダイツクの肖像畫を手本にして拵へたので、帽子の鍔の廣いのがないので、方々

を尋ねた揚句、やつと南傳馬町の仙女香といふ蝙蝠傘屋で適當なのを見つけた。併しそれは草色の女物であつたから、帽子屋へ遣つて中を黑くして、飾りに羽根をつけたのである。著附は水淺黃の繻子で、與兵衛と早替りの出來るやうに背で割れるやうにした。マントオは先年明治座で「敵國降服」を遣つた時、マルコポロが著たのを借りて金の模様を黒く塗り潰したのである。劍はあり合せのものである。髭は畫の通りに拵へさせたのである。長崎の商人の持つて來るドン・フアンの肖像はやはりワン・ディックの畫に依つて青山熊次君が描いたのが出來てゐるのだが、たうとう乾かないので、舞臺稽古の時に使つた畫學紙へかいたので通してしまつた。話は前後したが、あの長崎の商人が持つて來る品物の中の、時計の目覺しは少し拙かつた。取替へよう取替へようと思ひながら、ついそれなりになつてしまつたのである。ビイドロは私の家に傳來する和蘭製の金で模様の書いてある瓶で、これは本物である。花手拭は普通の西洋手拭へ青山君が繪をかかれた物である。長崎土産の畫帖は京橋區竹川町三番地の境屋といふ質屋の旦那の鈴木利兵衛氏が貸して下すつたもので、あの中には和蘭人の妻妾やら長崎風景の繪が本當にあつた。長崎の商人がしてゐる襟掛のやうなものはエリザベス時代の襟から脫化したもので、元祿時代のハイカラが遣つたものださうである。これらは衣裳全部の考證と共に長野草風君と伊藤紅雲君とが思ひつかれたのである。

第四の「奇蹟」で猿之助君の扮したヰルジニイ孃さんの使ふ帯は、銀座の鞄屋で、發見したもので

あるバケツは普通の物を塗つて銅製に見せたのである。婆さんの顔は平岡君が黒田清輝氏から拝借して來た筆者不明の古い肖像に依つて、三日間猿之助君の顔に拵へて遣つたのである。初日には大層婆さんが喜んだので、二日目には岡田が諸家のカリカチユアを集めた本を持つて行つて、成るべく反るやうに顔をつけて遣つた。婆さんの書いてゐる本香は菊池鑄太郎氏が佛蘭西で買つて來られたのを借りたのである。鐘で叩く鈴は、西洋のがないので、日本の物を青く塗つて無理から使つたのであつた。左圖の聖者アントニユスの著物はパヅアのお寺の壁畫を描いたジヨツトの畫集の中にある坊さんの服裝を見せて註文したのだが、洋服屋が間違へて丸で違つた物を拵へてしまつた。鬘には先年明治座でシヤイロツクをした時に使つたのを恰好を直して使つたのである。頭の光明は巧く行かなかつたが、背面光は背につけたのである。來客のフロツクコオト、燕尾服はみんな日本出來で拙かつた。鬘も同樣である。それに手袋がみんな白かつたが、あれは黑でなければいけなかつたのだ。僕ジヨセフが持つて出る大皿の鍋は、鍋ではないが本當の鳥の料理で、毎日東洋軒へ誂へて、後でみんなで食べたのである。話が又前後したが、食堂へ白い垂布を飾つたのは、岡田の意見に依つたので、本來なら門口に下ぐべきを、それでは見えないから態とああしたのである。下手の門道は、はじめると屋根のない中庭で外の家へ行けるのが本當だが、脚本の本文に依ると、どうも天井がありさうなので、天井をつけて、ここ一面だけのを圖にしたのである。二度目の部屋の裝飾は新規に拵へたもので、ここで使ふ燭

燭は日本にはないので、下の方の太い所は紙で拵へて白く塗つて、上の方へ本物の蠟燭を挿んだのである。燭臺は小道具から持つて來た内から選み出したものである。警部や巡査の服は在り合せで、外に降る雪はいつもの芝居で使ふものと變りはなかつた。吹き込む時に煽風器を使つて見たが、音が聞えて拙かつた。

（六月八日、下澁谷の岡田氏畫室にて、すゐ生記）

自由劇場第五回試演の出し物

――『寂しき人々』――

自由劇場の第五回試演は帝國劇場の好意で、この廿六、七日の兩日あすこで催される事になつた。有樂座が出て來て有樂座が塞がつたのが一つの理由、よし有樂座が明いてゐても、今度の芝居には舞臺の奥に、ヱランダが要るので、あすこでは狹くて困るのが他の理由である。

出し物はハウプトマンの『寂しき人々』五幕の通しである。臺帳は森鷗外氏が飜譯して金尾文淵堂から出版された物に依る。この作は今から廿年位前に獨逸の自由劇場で始めて演ぜられた物だが、日本では始めてである。ハウプトマンの第三の作だが、第一の作『日出前』第二の作『平和祭』などより遙に優れた作だと言はれてゐる『ロスメルスホルム』などと比べて見ると、イブセンの影響を受けた作には相違ないが、グラインなどの評に依ると他の人はイブセンの模倣者だが、この人はイブセンの弟子である。イブセンの心とこの人の心との間には、共通一致する所があると言つてゐる。英譯があるせゐか、ハウプトマンの作で一番日本に行はれてゐるのはこの作だから、ハウプトマンの作品の

代表としてこれを選んだ訣である。

『寂しき人々』は五幕とも同じ舞臺面である……朝、晝、晩、雨天、晴天などの區別はあるが、少しも芝居のない芝居である。役者が芝居をしようとしても少しも芝居の出來ぬ芝居である。この點から見ると、イプセンなどにはまだまだ芝居がある、誇張がある。『寂しき人々』には全くそれがないと言つて好い。若しこの芝居を理想的に演ずるなら、初から終まで少しも聲や身振などを大きくせずに、徹頭徹尾低い聲で靜に演じ終らなければならぬ。

グラインは總ての動作が紗を隔てて見るやうにあらねばならぬと言つてゐる。併しさういふ演じ方は餘程巧い役者でなければならない事だし、見る人の方でも餘程藝術的忍耐力を持つてゐなければ倦きてしまふに違ひない。吾々は吾々の技藝を知つてゐるから、多少は筆を太くしなければならぬ事と覺悟してゐる。

『寂しき人々』に出て來る人物は、何れも寂しい。主人公ヨハンネス學士の兩親が先づ寂しい人々である。福音の精神で育て上げた最愛の一人息子が、近世哲學の影響を受けて不信の人となつてしまつてゐるのである。ヨハンネスは「神」といふ詞を聞いてさへ激怒に陷る人である。ヨハンネスの妻ケエテも寂しい人である。結婚してから四年目に漸く男の子を一人生んだ。が、その子は決して夫との鎹にはならなかつた。彼女は世にも稀な優しい婦人であるにも關らず、學問の外には全く世の中を

知らない夫の氣に入る事が出來ないのである。女學生アンナも亦寂しい人である。アンナは幼い頃から苦勞をした。チュリッヒの大學で進んだ學問もし、解放派のあらゆる教義にも通つてゐたが、氣の毒にも彼女は「自分の時代」より早く生れた。彼女は臺所と子供部屋以外に新しい理想を求める當時代の婦人の一標本であつた。學士ヨハンネスは最も寂しい人である。彼は一個の夢想家である、思索家である、世間の人とはまるで合はない。彼の心の空虛を充たす者はアンナより外ないのである。

フォッケラアト學士は神經ばかりで出來上がつた人だと言はれてゐる、感情ばかりで成り立つた人だと言はれてゐる。ドクトル・パウル・グルムマンは「理智に於いては未來に生き、感情に於いては過去に生きる」人物だと言つた。

普通人の眼から見れば、然程アットラクチブでもない單純な一人の女學生アンナはこの寂しい人の精神に打克つ可からざる魅力を置いてしまつたのである。學士はアンナの爲には家を捨てても好いと思つたのである、兩親を捨てても好いと思つたのである、自分の有する總ての周圍を失つても好いと思つたのである。アンナが側にゐると、始終氣嫌の惡い學士も何となく生き生きとして來る、思想が溢れて來る、時間が豐かになつて來る、前途の希望が充ち滿ちて來る。アンナが居なくなると、太陽が沈んだやうになつて來る、生命の汁が搾り取られるやうな氣になつて來る。アンナは暫く愛情と義務の觀念との間に躊躇するが、終に義務の勝利を身に覺えて、この家を去らうと決心する。この家

を去つて、この友人の家庭を救はうと決心する。

アンナが去る事はインスピレエションが去る事である。愛が逃げて行つてしまふ事である、生命その者がなくなつてしまふ事である。學士は正氣を失はむばかりに激動して、薄暗がりのテエブルに短い遺書を認め、庭に連なる靜な湖の冷たい水に絶望の心と肉とを委ねてしまふのである。

この作の主人公は餘りに弱い人間である。それが爲に一部の批評家からは同情が寄せ難いといふ非難を屢聞く。グラインなどは、他に缺點はないが、主人公が弱いのと、登場人物の殆ど總てが偏頗なのが缺點だと言つてゐる。併しこの作に現れたやうな生活はどこにでもある、我が日本にも澤山見られる。「總ての悲劇的な誇張をこの作から取り去つてしまつても、尚この作には人間がある、眞實がある、吾等の日常生活がある」と言つた批評家があるが、誠に然うである。ハウプトマンはこの作を始めて世に出す時、名題の下に "Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben"（この戯曲を斯かる生活をなせる人々に贈る。）と書いた。

いつでも試演の準備にかかつてゐる時、吾々には、その眼の前に迫つてゐる芝居が、今まで遣つた芝居のどれよりも難しい物のやうに思はれるのである。今度の「寂しき人々」はその内でも難しい芝居である。ヨハンネスは感情の人であるが、その感情は「爆裂」するのではないのである。ヨハンネスは弱い者いぢめでもなければ、タイラントでもない。彼は部屋を驅廻つたり、腕を振廻したり、大

きん聲で叫つたりしてはならないのである。彼の感情の表現は、顔の筋がぴくつと動いたり、手の先がびくりとしたり、體がぶるつと慄へる位で暗示されなければならないのである。併しかういふ遣り方は、前にも言ふ通り吾々の未熟な藝ではとてもだめだし、見物の方から言つてもまだ少し早くはないかと思はれるから、その心持で多少藝を太く強くさせて貰ひたいと思つてゐる。ヨハンネスの母なども、息子を叱りつけてはいけないのである。その調子は如何にも母の慈愛の籠つたもので、その靜な興奮は、息子の適ふ耳にも快い音樂のやうに、聞えなければならないのである。作意を考へれば考へる程、作の實演が難しくなつて來る。

主人公のヨハンネス學士は左團次君がやる。女學生のマアルは莚若君がやる。ヨハンネスの妻君ケエテは壽美蔵君がやる。博士の父のフオツケラアトは荒次郎君がやる。博士の母は左升君がやる。左升君が自由劇場でお婆さんをやるのは今度が始めてである。學士の友人畫家のブラウンは猿之助君がやる。牧師コルリンは市十郎君がやる。一寸出る洗濯女のレエマンを秀調君がやつてくれるのは、關係者一同の感謝するところである。輕い役のやうではゐて、下の人ではとても出來ない役なのだから。

（十月二十日）

『自由劇場』の口上

一　通知状

今月の月末二十九、三十、三十一の三日間帝國劇場で第七回の公演をやる事になつた自由劇場が會員へ配つた通知状には少しばかり「氣焔」らしい事が書いてある。(その文意は私の談話として中に二三の新聞紙にも載つた。)

あの通知状は私一人が書いたもので、私と一緒にこの爲事を始めた左團次君を除いた外の維持員諸君は、あの通知状に就いて、何等の責任を持つてゐないと言つて好い。

全體あの通知状の文章は今度新しく書いたものではない。この夏半年ぶりで日本へ歸る途中、シベリア鐵道の中で、自分の感じた儘を手帳に書きつけて置いたのである。それを殆どその儘活字に附してしまつたのである。だから「氣焔」でもない事が「氣焔」のやうに聞えたり、「宣言」といふ程の事でもない事が「宣言」らしく見えたりするやうな、意味の通らない、下手な文章になつたのである。

私共に若し「抱負」といふやうなものがあるなら、その「抱負」はこれである――

今まで私共は唯新しい戯曲　日本西洋を問はず―を紹介すれば好い、少しでも肉らしい肉をつけて、舞臺の上に動かして見れば好い位の態度でゐた。脚本などこまでも第一位に置いて、自分達のする事は第二位にも第三位にも置いてゐた。脚本の値打が少しでも傳へられれば好い、新時代の戯曲といふものはかういふものだといふ事が少しでも分かれば好い位に思つてゐた。だから自分達の「藝」などといふものの存在は全く認めてゐなかつた。極端に言へば、自分達に眞に戯曲を動かす「演劇」があらうなどとは夢にも思つてゐなかつた。(だから、私共は今まで、私共の爲事を戯曲から獨立した一つの「技藝」として世間に取扱れるのを「迷惑」とも「殘虐」とも感じて來た。)

併したから、いつまで私共はさういふ地位に滿足してゐられよう。「演劇」といふものが、若し「戯曲」といふものに對立し得るだけの値打のある藝術ならば、私共はその藝術を捉まへなければならない。私共はいつまでも「面」を冠つて、そのお蔭で踊つてゐられるやうであつてはいけない。私共はそれぞれ冠つてゐる「面」を通して「自分自身」の裸な顔を見せなければいけない。

私共がイプセンといふ大きな「面」を冠つてこの爲事を始めたのは、もう四年前になる。その後、ゴオリキの面だの、ストリントベルヒの面だの、マアテルリンクの面だの、シエエクスピアの面だのを冠つていろいろの劇團が現れて來た。そして、それらの劇團は、早くもそれらの偉大な面の下から、自

分自身」の顏を出し始めた。私共はこれらの諸劇團に多大の尊敬を拂ふと共に、これらの諸劇團から内的に手痛い鞭撻と感謝すべき叱責とを受けた。

若し偉大な「面」の下に隱れて小さな體を動かしてゐるだけが私共の目的だつたら、私共の爲事にはもう存在の理由がない。時代はもう外國の偉大な「面」を見盡したと言つて好い。時代は私共に私共自身の「面」を見せろと迫つて來てゐる。私共は今まで被つてゐた偉大な面を靈魂の糧にして、これからはもう「自分自身の面」を見せなければならない事になつた。「演劇」といふものが、若し「戯曲」といふものと、同じ地位に並び得る藝術だつたら、是非ともさうならなくてはならないのである。「演劇」を自分の「生活」としてゐる私共は、そこまで行かなければ「生きて」ゐられなくなつたのである。

私が通知狀に書いた「技藝の時代に入る」といふ意味は略前述の次第である。技藝といふのは決して「巧い技藝」ばかりを言ふのではない。「拙い技藝」でも技藝は技藝である。今までは「脚本の紹介」位として見て頂いたものを、これからは、一つの獨立した「演劇」として見て頂かうと言ふのである。今までは迚も「賣り物」としてお目に掛ける事が出來なかつたのを、これからは「賣り物」として取扱つて頂かうと言ふのである。

では、さういふ事を言ひ出す程、急に私共の技藝が進んだのかといふと、決してさうではない。今

までもすらなかつた「技藝」といふものが、これから始まらうといふのである。私共は今まで唯それを言ひ出すだけの勇氣がなかつたのである。その勇氣を漸く近頃得る事が出來たといふだけである。この點から見ても私共の行事は他の諸劇團に比べて、餘程おくれてゐる。

要は「職人が作つた賣り物」として、會員諸君にも、世間の皆さんにも、これから遠慮なくどしどし叱つて貰はうと言ふのである。今までも隨分遠慮なく言はれた事はあるが――この頃新劇社を興された伊庭孝君の雜誌などでは、「自由劇場を弔ふ」といふ文章まで頂いた事がある――今までは私共が以上のやうな卑怯な態度でゐたから、蔭で愚痴を零しながらも、公には何にも言はないで來た。これからは世間に思ふ所を遠慮なく言つて貰ふと同時に、こちらからも思ふ所を遠慮なく述べるつもりである。

終に言ふ。私は西洋を少しばかり歩いて來たが、自分が求めに行つた「解決」は殆ど一つも得られずに、得ようとも思はなかつた多くの「疑ひ」を背負つて歸つて來た。今の私には「演劇」について殆ど何一つも分からないと言つて好い。「解決」は一つもない。總て「疑ひ」である。

今度の實演などについても、私自身程多くの疑問を持つてゐる者は、恐らく何處にもあるまい。私は今度の「芝居」を世間の前へ投げ出して、世間からいろいろな教を受けようと思つてゐる。それが樂しみである。

2　同戲曲の再演

「文明」に於ける日本は、丁度餓ゑた子供のやうなものである。何か一つ食物が手にはいると、直ぐ口の中へ投り込んで、碌に噛みもせずに呑み込んでしまふ。そして直ぐ何か又新しい食物を要求する。

併し、私共はいつまでも「子供」であつてはならない。もうそろそろ大人にならなければならぬ。もうそろそろ大人らしい食物の食べ方をしなければならぬ。

さういふ理由から、私共は私共が既に一度世間に紹介したる事のあるゴオリキイの「夜の宿」を、又もう一度やる事になつた。

一體「新劇團」といふものが、相次いで興るやうになつてから、如何に多くの西洋の名作が、日本の舞臺の上に翻譯されたらう。シエエクスピアは無論の事である。ゲエテも出た、イブセンも出た、ハウプトマンも出た。シヨオも出た、ズウダアマンも出た、エデキントも出た、ストリンドベルクも出た、マアテルリンクも出た。併しこれら名人の名作は、長くて二週間、短くて二日間（私共の試演も大抵はさうだつた）、一度やられる切りで、その後二度と演ぜられた事がない。これは丁度讀んででも足りない名著を唯一度卒讀してしまふと、直ぐ書棚へ投り込んでしまつて、もう何年立つても二度と再び表紙を開いて見ようとしないのと同じで、著作その者にとつても、卒讀者その人にとつても、

この位むだな事はない。この位不幸な事はない。

私共は傑作出来得る限り「同じ本」を幾度も讀んで見ようとするのである、幾度も味はつて見ようとするのである。表紙のちぎれる程、中の紙の破れる程、繰返し繰返し讀んでも、常に清新な感興が得られた時、始めて私共は「傑作」に遭遇したのである、始めて私共は私共自身の「人格」の存在を認めたのである。

ハウプトマンが『寂しき人々』と同じテエマを『ガブリエル・シリングの逃走』に於いて繰返した事は興味のある事である。シュニッツラアは幾度『アナトオル』を繰返して書いたらう。フランツ・マルクはいつまで眞白い馬や眞赤な馬をかいてゐるだらう。

「全く新しい物」を「全く新しい物」をと絶えず「新しい物」ばかり出すのが藝術なら、昔からの有名な藝術家は大抵藝術家でなくなる。藝術といふものはいくら同じ問題を繰返しても、常に清新な感興を喚ぶものでなければならぬ――藝術上の作品は或意味に於いて「古い曲譜」の「常に新しい演奏」でなければならぬ。私はこの頃「藝術」といふものをかういふ風に考へてゐる。

モスクワの美術座の『夜の宿』は、既に百三十回以上演ぜられてゐる。これを舞臺に出すまでに、と稽古にどの位多くの時間と多くの金と多くの試驗とを費してゐるか分からぬ。一旦舞臺へ出してからも、何度背景の設備を改めたか分からぬ。何度人物の扮装を改善したか分からぬ、何度光線の使ひ

方を變へたか分からぬ。私共が手に入れる事の出來る美術座の「夜の宿」の舞臺面の寫眞（繪葉書になつて百種以上出來てゐるが、今日全部を集めるのは非常に困難であらう）は初演當時のであらうが、それと今日の美術座の『夜の宿』とは、人物の扮裝も舞臺の設備も非常に相違してゐる。

美術座はかういふ風にして、何年となく同じ戲曲を繰り返し繰返し取扱つて、一歩より一歩、一箇より一箇と、より好き物に進まうとしてゐるのである。私は僅か一ト月の間に二度この芝居を見た切りであるが、その二度に於いてさへ、一二の相違した演りかたを見たのである。

私共は私共の藝事を、「世界に於ける演劇の大學校」と呼ばれる、あのモスクワの美術座に比べる程まだ常識を外してはをらぬ。私共は唯、殆ど「理想」その者のやうに見える美術座の遣り方を手本にして、少しでもそれに似た道を歩きたいものだと思つてゐるだけである。

3　「夜の宿」の臺本

『夜の宿』といふ題は實に苦しい題である。

原名の「ナドニエ」は、どうしても「底にて」とか「どん底にて」とか「奈落にて」とか譯さなければならぬものであらう。その内でも「どん底」が最も好い。

獨逸では「ナハトアジイル」（「木賃宿」）で通つてゐる。英吉利でも「ナイト、レフユッジ」だの

「ナイツ、ロヂング」だのと呼んでゐる人がある。(ロオレンス・アアキンスは「ゼ、ロオヤア、デップスス」と原名に近い題を附けた。)

以前大阪朝日に出た飜譯は「木賃宿」であつた。昇さんの原語からの譯は初め「奈落」と題され、後「どん底」と改められた。私はこれらの飜譯に敬意を拂つて、自分の譯に「夜の宿」といふ手製の題をつけた。獨逸の「ナハトアジイル」のもじりである事は言ふまでもない。

私の飜譯「夜の宿」は三年前に一度「三田文學」へ出し、その後(私の外遊中)に大日本圖書株式會社から出した「近代劇五曲」の中へ收めて置いた。この二回の印刷の間には何等の訂正も何等の改竄もなかつた。(變化は歌詞を曲譜にあてはめて直した位のものである。)

私の飜譯が重譯である事は言ふまでもない。私は初めこの戯曲を譯す時、アウグスト・ショルツの獨逸譯を土臺にしてエヅヰン・ホプキンスの英吉利譯とハルペリン・カミンスキイの佛蘭西譯とを參照した。昇さんの日本譯も私の譯と殆ど同時に出たが、當時私はそれを參照する暇がなかつた。

今度「夜の宿」を再演するについて、私の先づ爲なければならない事は基本の訂正であつた。私は前に出した時に用ひた三種の譯本の外に、その後出版されたロオレンス・アアキンスの英吉利譯と昇さんの日本譯とを參考にして、自分の古い飜譯を第一頁から終の頁まで一行一行訂正した。

兎に角、私は多くの語學上の誤りを發見した。いきの違つてゐるところも大分ある。メタフォオだの

俚諺だのの原作と大分違つてゐる所もあつた。

併し、私は私自身の趣味から、見す見す原作にはなささうな形容でも、獨逸譯や英吉利譯にあつて面白いと思つたのは、元の通りにその儘用ゐた。例へばルカの詞に、精力のある人間がシベリアへ行けばすぐ大きくなる――「室へ入れた胡瓜のやうに」といふのがある。昇さんの譯に依ると、この形容は原作には書いてないやうだ。併し私は獨逸譯に從つて、その儘削らずに置いた。又同じルカの詞に「構ふもんか、娘さん。パンのない時や……蕪でも喰べるさ。」といふのがある。昇さんの譯によると、この「蕪」が「葱」になつてゐる。併し、私には「葱」といふよりも「蕪」といふ方が、はつきり響くので、やはりその儘直さずに置いた。序幕の初めの物賣女の臺詞にある「百疋の悪魔にでも賣」と元の通りにして置いたのもその類である。終りの幕の一番最後にあるサチンの詞の「折角の歌をだいなしにしちまつた」（昇氏譯）を「折角の夜會をだいなしにしてしまやがつた」と以前譯した通りにして置いたのも、佛蘭西の譯し方が如何にも巧くて、捨てるに忍びなかつたからである。

かういふ風に言つて來ると、私は一向以前の譯を直さなかつたやうであるが、實は決してさうではない。私は印刷にして菊判六七頁に亙る訂正増補をしたのである。この訂正表は同書發行社の好意で、「近代劇五曲」を前に買はれた人にも、これから買はれる人にも渡される筈になつてゐる。

私は私の以前の譯に、多くの誤譯を發見した。その内最も著しいのは（「近代劇五曲」の頁で）233頁

の役の男爵の詞、一二三頁の初のナスチャの詞、一三一頁の終の錠前屋の詞、一三七頁のペペルの詞、一三三頁の二度目の帽子屋の詞などである。まだ前にも後にも小さいのなら澤山ある。私が今度見つけた以外にもまだ澤山あるだらうと思ふ。これは偏に江湖の教を乞ひたいと思つてゐる。

形容詞の誤譯でも直したのが大分ある。ルカの言ふ「鐵錆して錆を生ず」も昇さんの譯とアアキングの譯によつて、今度は「石動かざれば水流れず」と直した。木賃宿の主人が帽子屋に向つて言ふ「煙突のお化けのやうに」も「釜の下の惡魔のやうに」と直した。ブランドワインとある所をみんな「ブランデェ」と譯したのも、今考へて見れば滑稽の極である。勿論あれはみんな「ウォツカ」でなければならないのである。

アアキングの英吉利譯に一番昇さんの譯に似てゐる。兩方とも露の原文に忠實なのであらう。ショルツの獨逸譯とケミン、キイの佛蘭西譯は夙に定評がある。一番いけないのは「ボエット、ロオアーのホフキンスの英吉利譯である。これは「露文から譯した」としてあるが、私は獨逸文から重譯したものではあるまいかと疑つてゐる。ショルツの獨逸譯と對照して見ると、方々に獨逸文を讀み損ねた跡が發見されるからである。

4　『夜の宿』の舞臺設備

今度使ふ『夜の宿』の背景は、略モスクワ美術座のそれを模したもので、私が見て來ただけの知識を岡田三郎助氏に話して、平面設計圖と色附をした全景縮圖と別にデテェルの明細圖を作つて貰つて、それを帝劇の畫室へ渡し、製作の責任を座附の大道具長谷川氏と背景主任の北蓮藏氏に持つて貰つたものである。大道具の長谷川氏が分厘も註文通りの寸法を間違へずに骨を拵へてくれたのには、感謝の念を禁じ得ない。

ペペルの部屋の羽目だの、玄關口の階段だの路次の所の石段だの、同じ景の羽目だの、總ての窓枠だのは、寢臺、椅子類の小道具と共に、私の註文通り寺尾家具店の梶田惠氏が擔任して作つてくれたものである。暖爐は註文通り石膏細工で磯谷商店が丁寧に作つてくれたものである。

第三回試演の時の背景も、美術座でやつた時の寫眞に依つて作られたのであるが、寫眞では分かる部分と分からない部分があるので、隨分ごまかしも多かつた譯だが、今度は實際を見て來たので少しは前より進歩した筈だと思つてゐる。例へば、地下室の所で、前には玄關口も主人の住居へのはひり口も一緒だつたのを、今度はそれが分かつたので別にした。それから、路次の場の上手がどういふ風になつてゐるか不明だつたのを、今度は美術座の式によつて、上手に又一つ路次口を拵へ、そこを古板の破れたので塞いで、その奥に遠見の長屋と青い空を見せた。この羽目の破れを潜つて役者とサチンが出て來るのである。

今度も前回の『タンタジイルの死』の時と同じく、私共は帝劇の大きな舞臺を殆ど半分しか使はない。この舞臺を小さくしたのも、私共に動かすべからざる藝術的命令があつたからである。私共は私共が嘗て作つた『寂しき人々』の舞臺のやうな、だだつ廣い、締りのない、散漫な舞臺を再び繰返さうとは思はない。

今度の『夜の宿』の舞臺で、最も世間の問題になりさうな事は、總ての角を「直角」に作つた事である。地下室の左右の壁は雨落と直角である。路次の所でも、上手にあるどこかの家の外の壁は雨落に直角である。これが爲に、舞臺と正面に對する見物席（それも餘り前の方はだめである）を除くの外、左側右側の見物席からは殆ど舞臺全體を見る事が出來ないやうになるといふ事は、愚な私共でも初から承知してやつた事である。だから、私共の要求としては成るべく左右の見物席へ人を入れないやうに事務を取る人々に賴んだ譯である。私共は今度の舞臺を横から見て貰ふ事を絕對に好まないのである。

では、なぜそんな見物に不便な舞臺を作つたのであるか。それも私共の生命的要求から出た事である。私共はもうあの不條理極まる、扇形に開いた interior に滿足する事が出來なくなつたのである。私共にもう舞臺の上にも直角を直角として作り、鈍角を鈍角として作らなければ、「嘘」をついてゐるやうな氣がして良心の呵責に堪へられなくなつて來たのである。私共は日本の拙惡不條理な劇場建築に

讓歩して、私共の舞臺をそれに妥協させる事が出來なくなつたのである。私共はたとひ見物席の一部を犠牲にしても（見物席といつて見物と言はないのは、そこへ見物を入れる意志が私共にないからである）私共の「生命」を曲げない舞臺が作りたくなつたのである。私は舞臺稽古の當日、既に諸方から非難の聲を聞いた。露西亞や獨逸では、もう「當り前」の事になつてゐる設備もこの國ではまだ何年か後までさぞ「問題」になる事であらう。

寢臺や椅子や腰掛は古木を使つて特に拵へたもので、在り合せの物を用ひたのではない。些細な手擦れの跡にも、木の破れ方一つにも、寢臺の足の歪み方一つにも私共の藝術的生命が籠つてゐるのである。煖爐を石膏細工にして煉瓦の縫目を一つ一つ見せた事なども、すでに一部の黒人側から「むだな事だ」といふ嘲りを受けてゐるやうであるが、私共は或光（例へば蠟燭、ランプ或は松火など）を舞臺の實物質に近づけた時、その物質が「布」と「繪の具」を裏切るやうな古い舞臺設備に最早滿足する事が出來なくなつたのである。私共は「本物の煖爐」を舞臺へ擔ぎ込むまでは、それらの「嘲笑」を甘受しないつもりである。

光については今度私共は疊二疊敷位の小舞臺を作つて、それに三百程の小電燈を設備して、いろいろに試驗をして見るつもりだつたが、舞臺は出來たが、電燈の方がまだ間に合はないので、たうとう細かい研究が出來ずじまひになつた。併し、大體の方針は無論ついてゐるから、それを帝劇の電氣上

任の秀氏にお話して舞臺稽古の當日始めて試驗をして貰ふ事になつた。その方面には學問的にも技術的にも殆ど素養のない私共の註文を、秀氏は深切に聞き入れて色々心配をしてくれたから、きつと私共の註文以上の效果が得られる事だらうと樂しみにしてゐる。（大正二、十月）

『夜の宿』の器械的失敗

十月の末に演じた自由劇場の『夜の宿』には多くの器械的失敗があつた。精神的失敗に就いては、自分達に氣の附かぬ點も多からう。これは大に世の劇學者に教を乞はなければならぬ。器械的失敗に就いては、責任者たる私自身既に氣の附いてゐる點が澤山ある。しかもこの方面は案外世の劇評家に見逃がされてゐるやうである。私は自身で自分の失敗を告白しなければならぬ。

第一に舞臺裝置である。

いろいろな事情から全部に天井を張ることが出來なかつたのが、抑不滿足の始まりである。無い天井を有るやうに見せる爲に部屋の前部に下げたアァチが、指定の寸法と五寸も違つて出來上がつた事も大きな過失の一つであつた。總ての他の部分が寸法通りきちんと出來たのに、このアァチだけがどうして間違つたのだらう。これが爲に道具を飾る度に、どんなにむだな骨折をしたか分からぬ。最後の日などは臺所へはひる口がばかに狹くなつてしまつて（指定の寸法より短いアァチにひつたり合せる爲に左右から壁を押して來たので）、男爵が持つて出る荷がつかへたり、巡禮やナスチャが出難かつ

たりして、舞臺に多くの破綻を生じた。「五寸」といふ寸法の相違が、どれだけ舞臺の上に不愉快な影響を及ぼすか、考へて見ても恐ろしい事である。

前の部屋に天井をつけなかつた事は、前の大舞臺の柱の收まりを惡くした。全體あの二本の柱の上部に横に打ちつけてある木（ランプの釣るしてある横木）は天井にピツタリ密接すべきものなのである。

臺所の狭かつたのは、私の寸法の出しやうが惡かつたのである。あれはもつと十分深くなければならないのである。そして臺所の奥にもランプが一つぼんやり點いてゐなければならないのである。序幕でナスチヤが一度臺所へはひつてゐる間も、臺所が奥深いと、奥の方でやはり小説に讀み耽つてる姿が見せられるのである。二幕目で幕切にルカが蠟燭を持つて出て來るところも、ずつと奥の方からだんだんに燈が近づいて來て、陰氣な感じが深くなる譯である。

四幕目の戸（見物にはよく見えない戸であるが）の設備が十分でなかつた爲に、一幕目でルカが戸を締めて煖爐へあがる所、ペペルが木賃宿の主人を殺さうとして、巡査が煖爐の上で音をさせる物音に吃驚し、其間の戸を締めに行く所、あの二個所の戸の音が初日も二日目も不十分だつた。三日目にはどうにかかうにか巧く行つた。

地下室の壁はもつと汚れてゐなければならなかつた、もつと壞れてゐなければならなかつた。ペペ

れの小屋が取拂はれた後の間の壁（四幕目）は殊に汚れてゐなければならないのに、他の部分とそんなに違つてゐなかつたのも失敗だつた。初日に道具を飾つてから、急に私が怪しげな露西亞文字で樂書をしたり何かしたが、一向見物の目にははひらなかつたさうだ。

すつかり繪の具が乾かない内に倒してでもしたものと見えて、方々に背の跡が泌みて出てゐたのも、殘念に思つた一つである。地下室の壁が破れて、そこここに顔を出してゐる煉瓦が同じ家なのに場所に依つて大きさが違つてゐるのが殘念だつた。これらは私に責任があると同時に帝劇の背景にも責任がある。

第二は光の問題である。

序幕で地下室の上手の窓からライムで朝日の光を入れた。あれは、初を樺でやつて、それから漸次に白にして、それから日の登る心持で、だんだんにライムを消して了ふのである（フットライトには何等の變化を加へずに）。それは好いとして、ライムが消えて了ふと窓の外が眞暗になつて了つたのは、全く私の不注意であつた。あれはどうしても窓の外に板附の電燈を設備して置いて、ライムは消しても窓の外は明るくして置かなければならなかつたのである。

二幕目で三つのランプをだんだんに消すところは、三日目まで巧く行かなかつた。初日はワシリイサは巧く消したが、帽子屋が茶を飲みに行く時消して出るのを忘れた。二日目は二人とも巧く消した

が、まんなかの寢臺の上のランプに火がはひつて、今にも消えさうになつてしまつたので、ゾオゾが最後にこれを消す効果が餘り著しくなかつた。

三幕目で、背景は日が暮れても、後の空だけはいつまでも明かるくして置きたいと思つたが、空をかいた布が枠張りでない爲に、空に皺が見えたのは殘念だつた。三日目には、一寸油斷をしてる間に、土手の路次の向うに見える建物の遠見を折り曲げて飾つてしまつた。これが爲に遠見に皺が出來て、不愉快で堪らなかつたから、途中で上からのライム(ライムは二つに使つた、一つは下から空を照らし、一つは上から防火壁を照らした)の方向を少し變へて、光の度も少し減じた。これも思ひの外の失敗である。

初日は一體に電氣が暗いといふ評判であつた。そこで二日目には初日よりも一體に大分明かるくした。それでもまだ暗いといふ人があつた。三日目には二日目よりもずつと明かるくした。誠に無定見なやうであるが、これはちやんと道具を飾つて、少くとも一日だけ電氣だけの試驗をしないから起つた失敗である。私たとて、無暗に暗いのを好むのではない。唯「繪の具でかいた嘘」を成るべく暴露しないやうに暴露しないやうにと、あんまりびくびくし過ぎるからこんな事になるのである。

第三に鐘の音響である。

これも割合よく出來たのは、三日目一日だけだつた。前の二日は間違ひばかりやつてゐた。モス

クワの美術座のスタニスラウスキイ氏は蔭でがやがや言ふ人聲に一々ほんとの詞を作つて與へたといふ事を聞いたから、今度も二三脚本以外の詞を作つて、それを叫らせるやうにした。それも稍巧く行つたのは三日目だけである。

第四には衣裳小道具である。

ルバアシカ（露西亞式のシャツ）はみんな思ふ通りに出來たが、ズボンや上著の破れ方がまだあれでは足りなかつた。靴などももつとぼろぼろなのが欲しかつた。巡禮の著て出るカフタン（外套の一種）も露西亞の人形に著せてある見本まで洋服屋に貸してやつたのに、あんな下手な物が出來てしまつた。（大正二、十一月）

莫斯科のK君へ

申譯のない御不沙汰をしました。もう彼是三月もあなたに手紙を差し上げないやうな氣がします。日本といふ所は國が小さい爲か、何でも小さな物をどしどし澤山拵へなければ生きて行かれない所です。僕もそこらにゐる間は、周圍の「大きさ」と「深さ」に影響されて、日本へ歸つたら、一つ大きな仕事をしよう、深い仕事をしようと始終さう思つて、夜も寢られない程アムビシヨンに充ち溢れてゐましたが、日本へ歸るとやはり元の黙阿彌で、日一日とその大きな野心が、穴の開いた風船玉のやうに小さくなつて來て、もうこの頃ではそこらへ行かない前と少しも違はない、こせこせした、氣忙しない、不安極まる生活を送つてゐます。それは單に仕事の上ばかりではありません、家庭の一員としてもさうなのです。對社會對友人の生活から言つてもさうなのです。僕のこの頃の心持は、外國にゐる友達に息張つて手紙を書く事も出來ない程、小さく萎びてゐます。御不沙汰の原因は單に筆不精からばかりではありません、あなたの所謂「文士のずぼら」からばかりではありません。

旅人が異境を歩むやうに、この頃の僕は「行かない」以前にも増して、始終そちらの事ばかり思

つてゐます。あなたの送つて下さる「ラムパ、イ、ジヅニ」（舞臺と人生）の表紙を見る度に僕はそちらの事を思ひ出します。一所懸命にやるつもりで歸つた露西亞語も、いまだに習ひに行かずにゐますが、それでもそちらに一月御厄介になつたお蔭で、芝居のレペルツアルだけは字引と首つ引でどうにかかうにか分かります。ダンチエンコオとスタニスラウスキイとの間に何か紛爭があつたとかいふ美術座も、無事にこのセエゾンも蓋を明けたやうで、何より喜ばしく存じます。ドストエフスキイの「惡魔」を戯曲化した「ニコライ・スタフロギン」も、伊太利にゐるゴオリキイから抗議は出たさうですが、それでもやつぱり見たら面白いでせう。「カラマゾフ兄弟」は僕の行つた時出ないので見られませんでしたが、「イヂオツト」はネズロビンで見て、面白いと思ひました。小說を芝居に直す事は、文學の上から言へば絕對にいけない事でせうが、演劇といふ上から言へば、隨分面白い研究が出來るやうです。ネズロビンで見た「イヂオツト」の舞臺の設備、人物の衣裳及び運動等は、どの位僕の貧しい頭腦を肥やしてくれたか知りません。日本の藝術座でも近々トルストイの「復活」を芝居にして見せてくれるさうです。芝居となれば、いづれ小說の中の戯曲的な部分のみが取り出されて、繼ぎ合はされる事になるでせうから、原作の力のある部分は無論消滅してしまふ事と存じますが、それでも演劇として、舞臺の美術として、何者かを日本の劇壇に與へてくれれば決して無意味な爲事ではありますまい。僕は唯それだけを樂みにしてゐます。戯曲としての「復活」には何等の期待を持つてゐません。

佛蘭西のバタイユが直した奴でさへ、文學上の價値はないと言ふぢやありませんか。若し小說を戲曲にするなら、せめてグリルパルツエルの「ゼンドミルの寺院」を「エルガア」に作り上げたハウプトマンのやうに遣らなければだめだと思ひます。

　ネズロビンと言へば、あの座では大分今年も新作を出したやうですね。アルツイバアシエフの「嫉妬」もあすこでせう。それからアンドレエフの「殺す勿れ」もさうでせう。たとひ詞は分からなくても、見たくて見たくて堪りません。殊に「殺す勿れ」では一つの舞臺を二つの部屋に仕切る事をやつてゐるやうです。眞面目な近代劇では珍しい事です。それを見たいと思ひます。

　ネベツ、シミナではアンドレエフの學生劇「吾等が生活の日」(僕の讀んだ獨逸譯の名題では「學生の春」)をなまべうにして遣つてゐますね。雀が岡の舞臺などは餘程新しい遣り方らしうございます。これもどんな舞臺だか見て見たうございます。若し御覽になつたら樣子を御聞かせ下さいまし。曲を作つたグルホイツオフといふ人はいつれ若い人でせう。露西亞は今若い作曲家が澤山に出しますね。音樂自慢の獨逸も今に威はなくなりさうです。スクリャビンだのストラヰンスキイだのは、今まで何處の國の人もやらなかつた事をやつてゐるやうな氣がします。

　自由劇場といふオペラの劇場がいつの間にか出來たやうですね。どこら邊に建つたのですか、お序にお知らせ下さいまし。總ての設備が非常に新しいやうですね。ゴオゴリの作をムッソルグスキイが

曲にした『ソロチンスカアヤ、ヤルマルカ』の舞臺などは寫眞で見ても實に立派なものですね。あれ程の「寫生」の根柢があるからこそ『美しきエレナ』のやうな模樣風な舞臺面にも、『ピエレットの面紗』のやうな象徵的な舞臺面にも、何處かしつかりした動かない所が出て來るのだらうと思ひます。日本の所謂新しい舞臺にはまだ何も現れてゐません。僕等は先づ忠實な寫生から出發しなければなりません。

『ピエレットの面紗』と言へば、僕はあのパントミイムを伯林で見ました。面白いものですね。露西亞でやつたら、又露西亞風な所が出て來て、餘程面白いだらうと存じます。音樂をやる僕の友達が二人、日本へ歸り道にそちらへ寄つて見て來ましたが、その話を聞いても面白さうです。僕はこの默劇の臺帳を譯して、今月の「三田文學」へ出して見ました。多分日本の文學者の多數には解らないでせう。

そちらの事ばかり考へてゐるので、つひそちらの事ばかり書きました。これから少しこちらの事を書きませう。「こちらの事」と言つても、僕は今「昨今の日本の劇壇」といふやうな事を書きたいと思つてはゐません。さういふ事を書くには餘りに神經が衰弱してゐます。僕は今僕自身と僕の生活をしてゐる局部だけに就いて書きます。時々それを報告するのは、兄弟のやうに世話をして下すつたあなたに對する義務だと思ひますから。

僕は去年の暮から今年へかけて、脚本を四つ程書きました。一つは近頃死んだ英吉利の若い作家スタンリ・ハウトンの「ファンシイ、フリイ」といふ一幕物の喜劇の飜譯で、これは「自由」といふ題にして帝國劇場へ出して置きました。非常に面白い物だと僕は信じてるますが、帝劇昨今の營業方針ではいつ舞臺に載るか心細いと思つてるます。併し、帝劇にはまだ大分義務がありますから、失望せずにどしどし何か譯して提出するつもりです。その內には一つや二つはフット、ライトの光に會ふ物も出て來るでせう。

次は本郷座の左團次一座の正月興行の為に書いた「誕生日」といふ一幕物の喜劇です。これは活動寫眞の「裏表」といふのにある、破れた鏡の前と後で、二人の人間が一人の人間のやうに同じ動作をするといふ趣向を興行主が役者にやらせて見たいといふので、何とか前後に筋をつけて貰ひたいといふ「御註文」に應じた作で、元より女子供を喜ばす為に書いただけの物ですが、それでも多少は想像の自由も與へられてるましたし、對話や何かも成るべく日常生活を離れぬやうに下品に落ち入らぬやうに少しは苦心をしたつもりでした。併し、評判は鏡の藝當だけが好くて、脚本は多く「蛇足」の二字で葬り去られました。日本の喜劇は飽くまで突飛に不條理に下品に行かなければ駄目だのらしうございます。併し役者はこのくだらない脚本の一言一句をも實に忠實に演じてくれました。その點は、寧ろこつちが恥づかしい位でした。

貞奴の二月の芝居の爲に書いた喜劇「男見るべからず」に至つては、更に「御註文」の分量が殖えて參りました。それは殆ど筋が向うに出來てゐたのを〈名題まで向うに出來てゐたのです〉、僕が唯文字に直しただけだと言つても好い位なものです。併し、やつぱり僕には僕だけの良心があります。僕はどうにかしてこの「與へられた不條理」を、多少は理路の立つ物にしたいと思ひました。僕は希臘劇の「リシュストラアタ」から一部分を借りて來て、武田といふ男が子供を連れて、軍人になつてゐる自分の妻に會ひに行く場面を作りました。英吉利の詩人ロオレンス・ハウスマンが婦人參政運動の爲にした「一性の戰爭」と題する演說の中から更にタアキンの說を借りて來て、女團長が自分の亭主をやつつける文句に使ひました。最後に男が force で女に勝つたといふ點にも初から十分準備をつけて置きました。併しながら、さういふ點はすべて「註文者」の氣に入りませんでした。多少なりとも僕の良心を顯はさうとする部分はすべて削除されました。僕の脚本は十文字を引かれたり、鋏で切られたりしました。唯さへ碌でもない本が一層碌でもない物になりました。序幕の男の「井戸端會議」は稍原形を殘しましたが、これとても、一日として作者の書いた文句通りが役者の口から出た日はないやうでした。僕は久しぶりで「新派」の芝居に附き合ひましたが依然として十年前の悪習慣の續いてゐるのには實に吃驚致しました。僕は貞奴夫人に對しても伊井一座に對しても、十分尊敬の念を持つてゐます。併し稽古も碌々しないで脚本を改竄する事にのみ腐心する新派一般のこの悪習慣を厭して

く迄なるまでは、再び新派の為には筆が執りたくないと思ひます。

続いて僕は新進俳優達の二月興行の為に愛蘭のティ・シィ・マアレエといふ人の書いた「長男の権利」といふ二幕物の悲劇を訳し、自分でレジイをして見ました。出る役者は左團次、壽美蔵、左升、莚次郎の五人だけでしたが、莚次郎君の外は自由劇場で始終一緒に為事をしてゐる人達なので、自由劇場のやうな不愉快な事は少しもなく、凡てを自分の責任にする事が出来ました。名題は僕の考へで「兄弟」としました。

マアレエといふ人はどういふ人でせう。それは僕もよく知りません。詩人イエエツとレデイ・グレゴリがやつてゐる愛蘭国民劇協会に関係のある青年戯曲家には相違ありません。僕はこの作の外、「モオリス・ハアト」と題するやはり百姓の家庭の悲劇を書いたこの人の二幕物を、この協会の叢書で見ました。これは田舎の家の苦しい経済の中から、息子を神学生にして、名誉ある僧を作らうとして来暇する悲劇です。神学校を卒業して帰つて来た息子は、過度の勉強の結果、気が違つてしまつてゐるのです。この作にも前の「長男の権利」にも僕は非常に感心したのです。感心したから日本へ紹介して見たのですが、日本の劇評家は原作者の名がイブセンやストリントベルク程日本で有名でないので大分悪評を下しました。杉贋阿彌といふ劇評家は「駄作か傑作か知らねど」といふ風にのつけから莫迦にして掛かりました。饗庭篁村といふ老大家は「例の真つ暗にて面白き事にあらず」といふやうな

事を書きました。この人は僕等のやる物はいつでも暗いものだと極めてゐるのです。ところが、この芝居は後の幕だけが夜で暗いのですが、前の幕は立派に明かるいのです。多分芝居を見ずに評を書いてゐるのでせう。大家にはなりたくないものです。最も悲しいのは生田蝶介といふ劇評家で、「此位の物なら日本にもザラにあるのに、何を苦しんで西洋の物などをやるのだ」といふやうな事を書いてゐます。果してこれだけの產物でも日本の今の文壇にあるでせうか。蝶介といふ人は僕も知つてゐますから一度訪ねて行つて、ほんとにあるなら教へて貰はうと思つてゐます。僕だつて日本の物をやらずに西洋の物を無理からやるのは決して愉快ではありません。併し「兄弟」程のものでもまだ僕等には書けないから口惜しいぢやありませんか。マアレエ君もせめてイエエツやグレゴリ夫人やシンクやジヨオジ・ムウア位に有名になつてから日本に紹介されたら好かつたのに、僕のやうなお先き走りがゐた爲に飛んだ輕蔑を受けてしまつて氣の毒です。まだ愛蘭の靑年戲曲家にはパドリック・コラムだの、セント・ジヨン・ジイ・アアヰンだの、ラザフオオド・メエンだの、シウマス・オケリイだの、ジヨン・ハミルトンだの、ルヰス・パアセルだの大勢豪い人がゐますが、まあ當分日本には紹介されない方が、あの人達の爲に幸福でせう。

この芝居の評判の惡かつたのは、一つは舞臺面の寂しい所からも來てゐます。舞臺は愛蘭の汚ない百姓屋の臺所で、出る人物はお爺さんとお婆さんと息子が二人と隣の百姓だけで、娘とか若い妻君とか

といふものが一人も出ないのです。同じ愛蘭の芝居でも「西の人氣者」だとか「異宗結婚」だとかになると、若い娘が働きますので、舞臺面がいくらか花やかになりますから、少しは日本の劇評家にもお氣に召したか知れません。初の幕の進行がのろいのも、日本人にはお氣に入らなかつたらしうございます。僕は思ひ切つて短くしてやつたのですが、それでも飽きる方の人が多いやうでした。本當にやればあれの二倍位長くかかるのです。日曜の午後の農家の空氣を極めて暢氣に見せなければ、實は後の悲劇が引つ立たないのです。まあ當分日本ではチエエホフの芝居などは味はつて貰へませんねえ。

それから、かういふ芝居を歌舞伎座でやるのが間違ひだといふ說も大分方々で見受けました。併し、それは僕等から言ふと議論になりません。僕等は歌舞伎座だから態とあゝいふ物を出して見たのです。あゝいふ作が日本劇界の雜閙たる歌舞伎座をどういふ風に通過するか、それが見て見たかつたのです。この混亂した日本の劇界に於いて、どの座だからどう、この座だからかう、といふやうな事を言つてゐるのが既に暢氣極まります。僕等はどんな所でも侵略して行かなければならないのです。

劇評家がこの芝居を見たのは、多く二日目か三日目でした。役者はまだ臺詞をよく覺えてゐませんでした。それが爲に舞臺の緊張を破る點が多かつたのは事實です。それで役者が大分劇評家に叱られました。長野様といふ人などには「そんなことで新しい芝居がやれるものか」とまで言はれました。併しこの罪は決して役者にはないのです。人間の力ではとてもやれないことを役者に強ひる興行主が

悪いのです。役者は怠けてゐたのではありません。稽古の爲切れない内に劇場が初日を出してしまつたのです。實際今度の芝居などは初の四五日といふものが稽古でした。役者は四五日の間稽古を見物に見せたわけになるのです。なぜ興行主がさういふ事をするか、そこらに目をつけて、劇道革新の爲に筆を執られるのが劇評家の任務ではないかと思はれるのです。第一今度の芝居などでは、初日に鬘がないと言ふわけです。僕等はやむを得ず公衆劇團の鬘を借りて、それをいろいろに直して使ひました。二日目になつても間に合ひません。たうとう樂までそれで通した人さへあります。それで鬘屋は興行主からきつと金を貰つてゐるのだらうと思ひます。日本の芝居にはかういふ不思議な事さへあるのです。まあ鬘の方は臺詞と違つて劇評家に分からなかつたから、まだしも役者は幸福でした。ほんとに役者位可哀さうな者はありません。

この作を見て、地方色がないからつまらぬと言つた劇評家もありました。多分やはり生田蝶介君だつたと思ひます。生田君はどれだけの研究をされて、さういふことを言はれたのでせう。「兄弟」一篇は既に作その者が地方色から根を生やしてゐると言つて好い位のものなのです。一體、愛蘭國民劇協會でやる戲曲は、どれもこれも愛蘭の土から直ぐ樣生え出たもののやうに思はれる物ばかり——丁度露西亞の作品のやうに——ですが、中にもマアレェの作などは地方色に富んだものです。兄のヒュウが凝つてゐる Hurley といふ物投げ（これは道具がない爲に舞臺ではベエスボオルのバットを持つて

出ましたが、あれは面白いのです。眞目、見物に呆られた農夫の野球の某選手に愛蘭には野球はない筈だがと言はれて僕は惡いことは出來ないと思ひました）も愛蘭特有の遊戲で、イエエツの戯曲「カスリイン・ニ・フウリハン」の初の所にもこの輪投げの事が使つてあります。この戯曲の舞臺はコオク州に取つてありますが、この邊の百姓は一體にロオマン、カソリツクの信仰を持つてゐますので、舊弊なヒユウの父が將來の僧を願ふところなどにも地方色は見えてゐます。兄が宴會へ行くので、珠數のお祈―ロザリイの事）に間に合へば好いがと言ふ所にも、この邊の地方色が出てゐます。弟のシエエンが亞米利加へやる爲に買ひ入れたトランクの名札に「クヰンスタウン發」とあるクヰンスタウンは、このコオク州の港で合衆國行きの郵便船の出る所です。ハアレエに夢中になつて農事を怠る兄を父が嫌つて、農事に專心な弟を父が愛すところにも、愛蘭の百姓が出てゐます。父が無筆なので弟に命じてトランクの名札を兄の名に書き代へさせるので、兄がその字を見て憎惡を弟の方へ移して行くのも自然なら、兄の選び出されたのを知らない弟が兄の側へ來ていろいろ心配して聞くのを兄が煩さがつて一言二言惡口を言ふので、弟が怒つて來るのも自然ですが、この喧嘩にも愛蘭の地方色は出てゐるのです。これが宗教なら決してかういふ喧嘩にはなるまいと思ひます。物言ひの突慳貪なのと喧嘩の好きなのは愛蘭人の特性だとしてあります。グレゴリ夫人の「貧民院」などはそれを諷刺して書いたものださうです。この兄弟の喧嘩が終に兄の死といふ以外な悲慘事の終るのも、國を思ふ青年戲曲家

の赤誠から出た一種の諷刺と見て差支ないと思ひます。

僕のレジィの上にも、多少は地方色の研究を見せたつもりです。半戸（ハアフ、ドオア）の構造、母のしてゐる前掛の形、暖爐の上の飾りの布の色などにも、少しは愛蘭を見せたつもりです。弟のシエエンが始終手織物（ホオム、スパンの事）ばかり著せられてゐると言つて、母に不平を言ふところがありますが、丁度衣裳屋にホオム、スパンが一着あつたので、延次郎君にはそれを著て出て貰ひました。

日本の劇評家が「好い加減な者」である事は大抵以上でお分かりになつたらうと思ひます。僕は劇評家がどうにかならなければ、いつまで立つても日本の芝居は好くならないと思ひます。何故といへば、劇評家は常に劇壇の先きへ立つて行くものなのですから。劇評家は役者よりも作者よりも舞臺監督よりも、一歩先きを歩いてゐなければならない者なのですから……

さて、大分人に對して抗議を申し出しましたから、今度は自分自身に對して抗議を申し出さうと思ひます。

僕は先程大層息張つた事を言ひましたが、今度のやうな芝居を歌舞伎座に出すに就いては餘程「見物」といふ者に對して妥協するところがあつたのです。いくら僕のやうな愚者でも、「歌舞伎座」の「興行」に一から十まで自分の思ふ通りを實行しようとは主張しませんでした。併し、その妥協は今にな

つて見ると、却つて悪い結果を生んでゐます。僕は「見物」に妥協する事が決して「見物」を喜ばす事にならないと言ふ事を、しみじみ經驗致しました。

第一は脚本の省略です。先程も申し上げた通り、前の幕の方は殆ど半分位になるまで脚本のそこここを抜いたのです。それが爲に、隣の百姓の苓翁の話が大分短かくなつたので、農家の空氣も餘程原作よりも稀薄になりました。宗教上の儀式に度々兄が缺席する事もはつきり出なくなりました。最も肝心な事で少しもそれが舞臺で言はれなかつたのは、兄の體が子供の時から虚弱だつた事です。それが爲に母は一倍兄を可愛がりもし、無理に爲事もさせないで置いたのです。かういふ風で、幕帳の省略といふ事は決して好い事ではありません。後の幕の方は殆ど原作通りですが、それでも一二箇所省略があります。いつれ全譯を公にして原作者に謝したいと思つてゐます。前の幕と後の幕との間を暗黒で繋ぐ事も僕は餘り好みませんでした。僕はやはり幕をおろして、多少の回想を見物に求めたいと思ひましたが、「客が立つから」といふ理由で、これも行はれませんでした。

第二の妥協は最後の兄弟の立廻りです、あれは決して今度やつたやうに長くやるべきものではありません。二合か三合かやれば澤山のものなのです。その方が却つて凄くて好いのです。西洋人は決してあんな器用な斬れ方はしないのです。時間も長過ぎました。それが爲に「滑稽」らしい分子がはひつて來たのは誠に殘念な事でした。これを「歌舞伎座だから」と思つて許した罪は僕にあります。左

團次君もあの立廻りは決して好んでやつてゐたのではありません。

第三の愛嬌は舞臺の廣さです。あれでも僕は出來るだけ小さくしたのですが――あれより小さくすると多數の見物を犧牲にしなければならなくなるのです――それでもまだ廣過ぎました。それが爲に役者の運動に大分間延びのする所が出來て來ました。例へば父と母と弟が窓の側で、夜の天氣を心配する所、母が小さい腰掛を持つて行つて兒の靴の紐を解いてやる所、豚が子を生むと聞いて兒が窓の側へ行つて夜の寒氣を思ふ所、まだその外にも澤山に不便な箇所が生じました。近代の芝居はどうしてもアンチイムにやらなければだめです。

僕は最後にこの芝居に關係した二人の役者をあなたに紹介したいと思ひます。一人は猿之助君といふ若い役者で、この芝居の父に扮しました。少しも見物を顧慮しないので、初から終まで平氣で自分の思ふ通りをやつた勇氣は實に敬服を値します。初の四五日の間は毎日のやうに僕からの小言を聞かされたものです。それでも少しも僕を怨まずに、僕の言ふ通りを實行してくれました。一人は左團次君です。初日でしたか、二日目でしたか、あんまり見物が「欠伸」(西洋で言へばヒッシングです)をしますので、僕が一二の愛嬌案を出しますと、左團次君は首を振つて、どうして見たつて氣に入らない人には氣に入らないのだから、やる以上は何處までも原作に忠實にやらうぢやないかと言ひました。又、これも二日目か三日目の事です。兒のヒュウが父に最後の宣告を與へられて、一人になつて煖爐

小僧の様子に涙を落すと、其見物がひやかすやうに「簡単に願ひます」と言ひました。僕はその時、花道の揚幕で見てゐましたが、口惜くつて涙が目に浮んで来ました。「莫迦つ」と叫つてやりたくなりました。兄に扮した左團次君は、その時いつもよりずつと長い「沈默」を演じました。部屋へ歸つてから聞くと、「僕も口惜しかつたから、態と長く黙つてゐた。」と言ひました。

[illegible]は大に[illegible]りました。兎に角こんな事でも僕等は一所懸命にやつてゐるのです。決して遊び事や道樂にやつてゐるのではありません。一年二回の自由劇場などを道樂視する人が多いやうですが、道樂で出來る事なら一度やつて見るが好いと思ひます。

今年の春の自由劇場はアンドレエエフの「アナテマ」「飢渇王」「星の世界へ」などが議案に出ましたが、結局前へ飛んでダンヌンチヨの「ジヨコンダ」といふ戯曲を試みる事になりました。男の役者でこれをやらうといふのは無謀のやうですが、僕の信ずるに足る女優の出るまでは仕方がありません。僕は昨今その稽古に多忙です。それが爲に譯しかけたオシップ・ヅイモフの戯曲「ニユウ」もまたその儘になつてゐます。

日本はもう大分暖になりました。そちらももう橇はなくなりましたらう。お體を御大切に。

大正三年三月四日

東京赤坂にて

K　　生

莫斯科トエルスコイ、ブウルヷアルにて

K　君　机　下

『星の世界へ』の準備と實際

この芝居を日本の舞臺に移さうと企てたのは私共が初てではない。松居松葉氏もこの芝居を飜案して文藝協會の舞臺にかけようとされた事があるし、小宮豐隆氏もこの芝居を飜譯して舞臺協會の臺本にしようとされた事があるさうである。人のする事なら自分達にも出來さうに思つて、これを今度の臺本に選んだのが抑も私の不明であつた。私は初め英吉利譯でこの本を讀んだ。それから獨逸譯でもう一度この作を讀んだ。本を通讀した時は、正直のところ然程むつかしい芝居だとは思はなかつたが、飜譯す段になつて驚いた。英吉利譯に脱漏や誤譯の多い事は一度獨逸譯と對照して見た人には直ぐ分かる事であるが、さてその獨逸譯にも隨分 ambiguous な點が澤山ある。然程重大でない臺詞ではあるが、私にはいまだにはつきり分からない所が少くとも四五箇所はある。私は專ら獨逸譯に依つて、今度の臺本を作つたのであるが、語學上の誤は別としても、理解の上に誤謬が隨分あらうと思ふ。これは江湖の學者の叱正を待つて、だんだんに訂正して行きたいと思つてゐる。

　私はこの戲曲を譯しながら、一節又一節と實演の手段を考へた。そして、その手段の非常にむつか

しいのを聽いた。稽古にかかると、益それがむつかしくなつた。舞臺に掛けると、愈むつかしくなつた。この芝居のむづかしさは實際局に當つた者でなければ、とても想像は出來まい。さういふ私でさへ、舞臺に立つた俳優諸氏程しみじみこの芝居のむづかしさを味ふ事は出來なかつたに相違ないと思つてゐる。

なぜこの芝居がそんなにむづかしいか、それを說くのがこの草稿の目的ではない。併し、簡單に一二の例を擧げる事は出來る。この芝居に對する批評の一つに、「臺詞のいきが合はない」といふものがあつたが、それは如何にもさうである。この戲曲の對話の大部分は一人一人が自分の思ふ儘を言つてゐるので、所謂「受け答へ」といふものは殆ど皆無だと言つても好いのである。又或批評に「統一がない」とあるが、それもその通りで、この戲曲の人物と人物との間には何等の統一も何等の調和もないのである。この芝居は決して所謂「いき」だとか、所謂「統一」だとかで演ずべき芝居ではないのである。この芝居を藝術的に演ずるには、さう言つた古い技巧以外に或新しい精神的な――寧ろ靈的な――技藝を要するのである。這般の技藝が私共の實演に少しでもあつたらうか。殘念ながら、私は「否」と言はなければならない。そして、その罪はかういふ戲曲を選んだ私にあるのである。

愈十月の初にやると極まつた時には、もう九月も十日を過ぎてゐた。勿論前から多少の準備はしてゐる

た所、かう急になるとは思はなかつた。「どうだい。支度が出來るかい。」かう左團次君に訊かれた時、私は少し躊躇した。併し、ここでやらなければ、どうしても十月の末か十二月の初になつてしまふ、それでは餘り遲過ぎると思つたから、「あぶないが、まあ出來るだけやつて見よう。」と答へた。

私は急に忙しくなつた。私は讀みかけてゐた本と書きかけてゐた原稿とを見捨てて、立たなければならなかつた。私は晝夜なしに外を驅け廻る人になつた。

先づ役を役者に振り當てなければならなかつた。大體豫定の通りであるが、唯一つ、猶太人のルンツを與之助君に振つてあつたのだが、急に出られなくなつたので、少からずまごついた。配偶者の莚壽君をルンツに廻し、ジトフの團右衛門君を配偶者に廻して、ジトフの役に市十郎君を頼んで來ようといふ相談も出たのであるが、もうみんな臺詞も覺えかけてゐた時だし、成るべく役は變へたくないと思つたものだから、以前「夜の宿」で巡査を勤めた（第一回の時）ことのある鶴藏君が讓つて、ルンツをやつて貰ふ事にした。

役が極まると直ぐ鬘を註文した。いつも大膽にさせるのであるが、日本の鬘屋に西洋の鬘を作らせるのだから、日がないとなかなか巧く行かない。有樂座で「兄弟」といふ愛蘭の芝居を出した時も、こ[illegible]て困つてゐる。それで、今度は何よりも早く鬘を註文する事にしたのである。

併し、私はこの芝居を一度もまだ見た事がない。露西亞では臺本の出版さへ禁ぜられてゐるといふ

話だから、無論實演した事はあるまい。獨逸の伯林では千九百六年頃に一度やつた事があるらしい。その寫眞（大詰の舞臺面）が早稲田文學社から出た文藝百科全書（？）に出てゐたのを嘗て見た事がある。その外に參考になるものはなんにもないのである。私共はこの芝居を何から何まで自分達の頭で作り上げなければならなかつた。

そこで私は、私がモスクワの美術座で見た色々な芝居の寫眞から、この芝居の人物の一人一人に當てはまりさうな頭を選み出した。主人の妻の頭はトルストイの「生ける屍」に出るカレエニンの母の頭を手本にした。長女アンナの頭は同じ芝居のリイザの頭である。次男ブエチヤの頭にはツルゲエネフの「田舍の一月」に出る學生エルヤアエフの頭を使つた。長女の夫エルチヨフツエフの頭にチエエホフの「ワアニヤ伯父さん」へ出る醫師アストロフの頭である。許嫁マルシヤの頭はチエエホフの「三人姉妹」の第三女イリイナの頭である。助手ポラアクの頭はチエエホフの「櫻の園」の舞踊會の場へ出る驛長の頭を模したものである。助手ジトフの頭と鬚は「生ける屍」へ出るフエドチヤの遊び友達の一人のそれに據つたのである。勞働者トライチユの頭と頬の髯は、ツルゲエネフの「プロヰンチアルカ」といふ一幕物の喜劇へ出るスツペンチエフといふ人物のそれを寫したのである。ストルツの頭は「ワアニヤ伯父さん」の序幕へ出る下男の頭を少し直して模したものである。助手ルンツの頭と主人テルノウスキイの頭は、芝居の中の人物からでなく、實在の人物から取つた。前者は作者アンドレ

エエフの頭を手本にして作つた。後者はチエエホフの晩年の頭を手本にして拵へたかういふ風に「星の世界へ」へ出る人物の頭は、露西亞の色々な芝居から借り集めて來たものである。惡く言へば寄せ集めであるが、露西亞人らしい頭を作らうとした苦心はそんなところにもあるのである。毛の色なども今度はやかましく言つて、殆ど一人一人違ふやうにした。男の髮の刷りつけ方、女の髮の結び方にも隨分面倒な註文をした。併し、床山が一所懸命にやつてくれたので、可なり見られるものが出來た。その代り、金も大分掛かつた。

次は服裝である。これはとても新調する金がないから、いつも世話をさせる大和田に横濱で澤山古著を買つて來させて、その中から選ぶ事にした。新調したのは二幕目三幕目でみんなの著るルバアシカと大詰でマルシヤの著る綠色の上著位なものである。ルバアシカの更紗は私が選んだのである。この芝居の場所は露西亞ではないのだが、人物がみんな露西亞人だから、二幕目の春のところで二三人の人にルバアシカを著せて見た。學者などがさう大勢ルバアシカを著るものではないのだが、ああいふ山の中の生活だし、露西亞人らしい氣持を出すには何より便利なので、ボラアクやルンツにまで著せて見たのである。長女の夫などは無論著さうな人である。不精なジトフだけは態々冬の儘の著物で置いた。男の服は獨逸式の仕立を探したのだが、大和田が買つて來たのは大抵亞米利加式の仕立なので、隨分弱つた。併し、まあその中でもいくらか歐羅巴臭いのを選んで見た。女の服の著方について

は齋藤佳三君が向うで學んで來たところを十分に應用して貰つた。これは今までにない好い形であつた。

次は小道具である。家具は梶田惠君に一任して、寺尾から借りて貰ふ事にした。成るべく式の古い、頑固な物ばかり集めたのである。帽子は藤浪が可なり露西亞式なのを持つてゐたが、ペエチヤの帽子と長女の帽子とマルシヤの帽子は新しく作つたのである。ペエチヤのは私が露西亞から買つて來た大學の制帽を模して作らしたのである。あちらの學生は中學あたりでも、みんなああした形の帽子を冠つてゐるのである。長女が序幕で冠つてはひつて來る帽子も極寒に婦人が冠る露西亞特有の帽子である。マルシヤの帽子は適當なのがないので、齋藤君が工夫して、縞のある毛糸の頸卷でああいふ風に作つたのである。マルシヤは頸卷を冠らせられたのである。テルノウスキイの帽子は私のを貸したのである。安物ではあるが向うで買つて來た本物である。

靴については別に言ふ事もないが、序幕で戰地から歸つて來る二人の内、一人にはオオリアシユウズを穿かした。あれは露西亞でカロツシユといふ靴の上へ冠せて穿くものに見せようと思つてした事である。カロツシユの實際はオオソシユウズより厚くて、赤い羅紗の裏が附いてゐる。手を掛けずに足だけで自由に穿けるのが特色である。足の冷えるのを防ぐ爲と、氷つた道に滑らない爲とに誰でも穿くのである。

三番目の本棚には本當に書物を列べて見せた。書割でも好いやうなものだが、私にはそれでは滿足が出來なくなつた。あれは本鄕の郁文堂で役に立たない古本を五十冊ばかり棄て賣りに賣つて貰つて、それを使つたのである。それでもあの本棚にはまだ足りなかつたので、左右はカアテンを引いて、蔭に本があるやうに見せて置いたが、實はあの蔭には何もないのである。机や簞笥の上などに散らかつてゐた雜誌や何かも成るべく科學の雜誌らしいのを選んだ。

天文の器械には弱つた。中橋に一軒あゝいつた器械を賣る店があるのを、この間見て置いたから、そこへ藤澤を遣つて聞かせると、芝居の切符を十枚くれれば貸して上げると言つて來た。そこで、芝居の切符十枚で、二百五十圓程の器械と百五十圓程の器械とを二つ借りる事が出來た。尤も、あれは藤澤の飾りだけで、實際使ふ所はないのだから、私なども、いまだにあの二つの器械が何といふ器械なのだか知らないのである。大詰の天文臺の中には折光器を拵へものでも好いから据ゑたかつたのだが、これは時日が足りなくて、思ふやうにならなかつた。同じ大詰でチック、タックといふ音を聞かせるメトロノオムは音樂用のを共益商社から借りて來て使つたのだが、天文學者の使ふメトロノオムは果してどういふものだか、私はまだ知らないでゐる。

二幕目で長女の夫の乘る車椅子は、借りて來るつもりだつたところが、どうしても車の製造所で貸してくれないので、藤澤が西洋のカタログを見て拵へて來る事になつたが、愈舞臺稽古といふ日にそ

の出來上がつたのを見ると、田舍の床屋の椅子にいざり車の輪をつけたやうなもので、とても見つともなくて出せないから、急に寺尾で拵へて貰つたのである。

ランプはみんな在り物で間に合せた。唯黑い傘だけは手製で拵へたり、在るのを塗り直したりしたのである。

小道具や衣裳や鬘の心配をしながら、一方に於いては大道具の準備をしなければならなかつた。舞臺に於ける室内裝飾については、前から梶田君などと研究して來たところもあるし、今度こそはそれを應用して見たいと思つたのであるが、それは時日が許さなかつた。私は室枠だのパネルだの手摺だのを薄つぺらな拵へ物にしたり繪にかいてしまつたりすることを好まなかつた。私は露西亞の芝居や獨逸の芝居で見るやうな、實際人の住めさうな、しつかりした建築と裝飾を舞臺の上に實現したかつたのである。併し、私共が大道具を作る時日は正味僅か四日か五日しかなかつた。私共は多くを畫家の筆に待つより爲方がなかつた。

プランは例に依つて岡田三郎助君と梶田君と私とで相談して引いた。前回からの爲來りで、室内は總て隅を直角に取つた。それが爲に、序幕の如きは隨分大膽な舞臺を作り出してしまつた。直角の部屋を斜に切つたので、下手の階子段のある隅などは、所謂大臣柱より奥へ隠れる事になつてしまつた。正面より少し右の見物席からでなければ、あの階子段の所は見えない理窟なのである。あの場の白い

壁は埃に汚れたところを畫家の腕に待つた。丁度、有樂座の舞臺裏の白い壁の汚れてゐるのが、手本になつて、大層よく出來た。窓の形は『プロキンチャルカ』のそれを模したものである。二重窓にして、窓枠と硝子戸の間に綿を詰めたのは、私が向うで見て來た寫生である。あの場の暖爐は『田舍の一月』で見たのを、少し形を變へて作つたのである。全體、序幕の舞臺面は作者アンドレエフの考へに因ると、西洋の喜劇などによく見るやうに舞臺を二つに仕切つて、一つをネラアッの部屋にし、一つをみんなが話をしてゐる部屋にして、舞臺の中央に壁の縱斷面を見せるつもりではなかつたと思ふ。アンドレエフはさういふ舞臺が好きなのか、去年の冬書いた『殺す勿れ』といふ芝居にもさういふ舞臺面があつた。併し、私はどうもそれが嫌ひなので、今度のやうな舞臺にしたのである。大詰の天文臺も、作者はドォムを縱斷して内部をすつかり見せるつもりらしい。あれは岡田君が是非さうしたいと言つたが、さうすると大道具の手間が大變なので、今度のやうな道具になつてしまつたのである。併し私は却つてそれを喜んだ。なぜと言へば、私はやつぱり縱斷面を丸物で見せるのが嫌ひだからである。私は寫實風の舞臺に於けるコンエンションを「第四の壁を取り除く」といふ一條件以外に廣げたくないと思つてゐる。縱に割られたドォムの上に空が見えたり、星が光つたりする事は私には餘程考へるのに骨が折れるのである。ドォムの屋根は是非丸物で作りたかつたのだが、これも時日がないので、あんな扁平なもので堪へなければならなかつた。天文臺の形はエトナ山の上にある天文臺の繪を

手本にして作つたのである。二幕目の住居のエランタの柱は、こなひだモスクワの友人から送つてくれた「太陽」といふ雜誌のチエエホフ十年祭記念號に出てゐた或建築の寫眞を手本にしたもので、あれは餘程露西亞風なのである。二階をつけたのは見切りの爲だけで、實は二階のない方が、あのエランタにはしつくり嵌まるのである。天文臺の入口にある羅甸語の銘の書き方はモスクワのトレチヤコフ畫廊の入口の上の壁に書いてある銘を參照したのである。中庭の傾斜は餘りに器械的で面白くなかつた。石の塀は、まん中に門をつけて、舞臺の下からルンツとトライチュが上がつて來る事にしたかつたのだが、有樂座の舞臺が都合よく拔けないので、門を家の蔭にある樣にして横から二人を出した。遠景の山は春の殘雪でなくて、秋の初雪だといふ評があつた。成程さう言はれて見れば、雪が餘に多くて、樹に少かつた。これは將來注意すべき事だと思ふ。あの山は私の考に由るともつと低くしたかつた。塀ももつと低くしたかつた。さうして、出來るだけ高い空を餘計に見せたかつた。三幕目は赤黒い壁の色に陰鬱な空氣を含ませるのが目的であつた。窓の外には二幕目のエランタの柱と手摺をその儘見せたかつたのだが、有樂座の舞臺が狹くてそれを許さなかつた。それ故、所々に手摺を少しみせたり、柱を少し見せたりしただけだつたのは、今考へても氣持が惡い。あの部屋の上手を鍵の手に折り曲げたのは、本棚を飾る爲と、星を見るのが恐ろしいと言つてゐるルンツに歩き場所を與へる爲であつた。幕の明いた時、部屋の隅の、窓のない、狹い所を行つたり來たりしてゐるルンツに、その意

味を満たしてくれた見物が一人でもあつたら、私は嬉しいと思ふ。

舞臺裏の仕事に制限のある事は初めから不便だと思つてゐたが、今度程その不便を痛切に感じた事はなかつた。殊に當つて道具を舞臺面に合ふやうに飾り出すだけでも容易ではない。それが又なかなか寸法通りには出來上がらないから、樂屋の通りの飾り方ではどうしても續き目や何かが合はない事になる。こんな事で私共は毎晩のやうに大道具と苦い顔を取り交はした。私共は決して大道具を苛めるつもりではないのだが、大道具のなかでは、なぜ私共がそんなに神經質なのか、それが理解出來ないで居るのである。ジトフの臺詞ではないが、大道具にとつては二寸でも三寸でも大した違ひはないのである。

電氣は決してむづかしいところはなかつた。併し、むつかしくはないと思つて油斷してゐた爲に、多分失敗はあつた。序幕の暖爐の火が赤過ぎたのはいつもながらであるが、つひ電氣係の持つて來たのをその儘使ふからああいふ事になるのである。同じ幕の窓の外の雪はいつもの紙を扇風機で下から上へ吹き上げたのである。窓の外へつける青い電氣の位置が悪かつたので、火山か何かのやうに見えると批評してくれた人もあつたが、たうとう巧く行かない内に四日經つてしまつた。二幕目ではライムで太陽の光線を見せたが、背景の位置が悪いので、十分効果を出す事が出來なかつた。三幕目の窓の外の黑い雲に星を見せたのは、多分終の一日だけだつたかと思ふ。何かの不用意な事にかういふ所にも

見られる。四幕目の星は、私は成るべく少く見せたいと思つた。そしてあんまりはつきり見せたくないと思つた。二日目だつたか、三日目だつたか、電氣屋が黒幕の裏へつける筈の星を表へつけてしまつたので、馬鹿に明かる過ぎて可笑しかつた。下の屋根の小さい窓に見える明かりも、稍巧く行つたのはあとの二日だけだつた。初日は全然つかなかつた。二日目は明かる過ぎて、下からの明かりが洩れてゐるとは見えなかつた。

舞臺で使ふ音樂は、總て山田耕作君が擔任してくれた。マルシャの唄ふ牢獄の歌も、みんなが合唱する太陽の歌も、みんな山田君が新しく作曲してくれたのである。あの曲にどの位露西亞の民謠風なメロディが用ひられてゐるか、それは少しでも露西亞の音樂に通じた人の直ぐに氣の附くところである。併し、役者の合唱がいつも巧く行かなかつたのは是非もない。マルシャの歌を蔭で唄つたのは、帝劇洋劇部の或女優である。彼女は無斷で他の芝居へ出た（實は出はしないのである、聲だけ聞かしただけなのである）といふ廉で、洋劇部から一ヶ月の停學を食つたさうである。私はさういふ悲劇を醸すと知つたら、その女優の好意は謝絶すべきであつた。私は帝劇に對しても、彼女に對しても、誠に濟まない事をしたと思つてゐる。三幕目のペエチャが唄ふオペラ風の歌は、やはり山田君がモツアルト風に作曲したもので、原田潤君が蔭で唄つてくれたのである。文句はわざと獨逸語の儘で唄つたのである。この幕でペエチャがピアノを亂暴に彈く所も壽美藏君が山田君について教はつたのであ

る。大詰のマルシャの唄は今の女優が帝劇にゐなければならない時間なので、いつも山田君が裏聲で唄つてくれた。

この芝居では舞臺裏でする爲事が割合に少い。舞臺裏の稍忙しいのは序幕だけである。序幕では鶯笛の音と鐘の音を聞かせなければならなかつた。風の音はいつもの器械を下男フランツの衣裳をつけた蓬八君が始終廻してゐてくれた。暗くしたり明くするきつかけは一々私が發した。道に迷ふ人を呼ぶ鐘の音はトライアングルでした。これは原田君だの山田君だの番衆の三世花助君だのが一日代りに打つてくれた。焚木のはぜる音も聞かせようと思つて、私は木の枝を暖爐の後でしきりに折つて見たが、どうも見物席までは聞えさうもないので、三日目からやめてしまつた。その代りに二日目からやつた暖爐の煙は線香をたいたのである。四日目だつたか、あんまり線香を燃やし過ぎて、舞臺が烟で一ぱいになつたのには驚いた。鐵砲の音はピストルを使つたのである。村の一發は遠くで、次の一發は背景のすぐ後で打つたのである。大詰のメトロノオムは毎日位置を變へて見た。主人が死ぬに臨る、下男が本を讀む——あの長い沈默の間をメトロノオムが規則正しくチツク、タツクと刻む所は舞臺の裏で聞いてゐても氣持が好かつた。今度の芝居の總てが悪くても、あの間だけは確に好かつたに違ひない。（大正三、十月）

解嘲

——小宮豊隆君に呈するの書——

——新小説第十九年第十一巻所載『アンドレイエフの「星の世界へ」』第十九年第十二巻所載『演劇之事』第二十年第一巻所載『最近劇壇の感想』及び第二十年第二巻所載『小山内薫君に與ふる書』参照——

一

私は先づ、私が何故にこの文章を書くか。その理由を簡明に述べて置く――

私は自分の名にこの文章を書かない。自分の思想の爲にこの文章を書かない。自分の藝術の爲にこの文章を書かない。私は唯「藝術」の爲に――唯「演劇」の爲に――この文章を書く。

小宮君は好んで「癪に觸る」とか「遣り込める」とか「鬱憤を洩らす」とか「喧嘩をしなければならない」とかいふ詞を使ふ。併し、私は絶對にさういふ詞を使はない。藝術は喧嘩ではないからである。藝術は憤怒ではないからである。藝術は角力ではないからである。

小宮君の思想と私の思想とは、大に似てゐて、しかも大に異つてゐる。勿論藝術といふやうな大き

なもの、人生といふやうな深いものに對する思想は十人が十人、百人が百人、互に違ふのが當然で、若しそれが一致したら、藝術も人生も實につまらないものになつてしまふであらうと思ふ。併しながら、偉大な思想と偉大な思想との間には、その奧底に於いて必ず何等か共通する所があるといふのも亦事實である――釋迦と基督が若し出會つたら、きつと無言で握手をするに違ひないと、私の師事した或宗教家は言つた――

　眞理は角度の多い――即ち面の多い――金剛石のやうなものである。如何に角度が多くとも、如何に面が多くとも金剛石は終に一箇である。人間が眞理を探る狀態は、やがて暗中に一箇の多面な金剛石を摸索する狀態である。甲は或面を抑へて、これが眞理だと言ふ。乙は或他の面を抑へて、これが眞理だと主張する。しかも二人は同じ金剛石を抑へてゐるのである。併し、人間が眞理を探る狀態が、必ずしもさういふ場合ばかりであるなら議論はない。或場合には、金剛石でも何でもない石を抑へて、これが金剛石だと言ふ人がある。石もなんにもない空間を抑へて、ここに金剛石があると主張する人がある。議論はさういふ場合に起つて來るのである。

　小宮君と私とが幸に同じ金剛石の違つた面を抑へてゐるのなら議論はない。併し、若しさうでなかつたら、小宮君か私か、どつちかが金剛石でもないものを金剛石だと思つてゐるのである。そこで、小宮君の思想が若し正しかつたら、私は小宮君の弟子にならなければならぬ。私の思想が若し正しか

つたら小宮君が私に從はなければならぬ。これは決して、私が小宮君に負ける事でもなければ、小宮君が私に負ける事でもないのである。二人が一緒に藝術を抑へる事なのである、二人が一緒に眞理を摑む事なのである。

小宮君と私とは、互に違つた石を抑へてゐながら、互に自分の石の金剛石である事を主張してゐるらしい。小宮君の抑へてゐるのが果して眞の金剛石か、私の抑へてゐるのが果して眞の金剛石か、或は二人とも金剛石を抑へてはゐないのか。それを知らうとして、私はこの議論を書くのである。

繰返して言ふ。この文章は小宮君に對する「讒謗」でもなければ、自分の爲の「辯護」でもない。唯演劇を熱愛する一箇演劇の研究生が、演劇の爲に正しい大道を探らうとする「靈魂の冒險」に過ぎないのである。

二

舞臺監督はどんな戲曲を選んで來て、それをどう演出しても構はない。唯その結果が藝術になるかならないかが問題である。私はさう思つて、舞臺監督に戲曲選擇の絶對自由を許した。

これには小宮君も異議はない。「舞臺監督は何んな戲曲を選んで來ても構はない。それは舞臺監督の自由である。」と言つてゐる。併し、その直ぐ後に、「然し舞臺監督自らが何等の價値を認め得ない戲曲、若しくは公に其無價値なるべきことを認められべき筈の戲曲を、舞臺監督は選むことを許されない。」と

と言つてゐる。これは餘りに當然な事で、荷も藝術を云々する者が、かかる事を事々しく斷らなければならないといふのは寧ろ氣の毒である。「その結果が藝術になるかならないかが問題である。」といふ投げたやうな一句の内に、實は材料の選擇についても、表現の形式についても嚴正な束縛のある事が意味されてゐるのである。「小說はどんな材料をどう書いても好いのである」といふ定理を字義通りに解釋して、人生的に全く無價値な材料を、藝術的に全く無價値な形式で書いて、それを小說だと思つてゐる人があるとしたら、その人は莫迦か氣違ひでなければならない。

　戯曲の選擇によつて、鑑賞者が責められる道理はない——但しこの前に「藝術」といふ言葉があるのである。若しそれがないとしたら、私は驚くべき暴言を吐いたわけになるからである。私のいふ「選擇」は畢竟するに「趣味」から出發して來てゐる。選擇の相違は趣味の相違である。選擇の自由は趣味の自由である。私は鑑賞者に藝術的趣味の自由を許したのである。

　私が自由劇場の爲にアンドレエフの「星の世界へ」を選んだのは、決して暗中摸索の結果ではない。「無暗矢鱈に有れ合せた脚本に手を出さう」とした結果でもない。私がこの戯曲を選んだ心理は、小宮君の想像するやうな、決してそんな單純なものではない。

　私は私がこの戯曲を選んだ理由を、心理的に正直に順序を追うて述べて見たいと思ふ。第一には多くの内からこの戯曲を目指した最初の心理である。第二はこの戯曲を反覆熟讀する内に、自分の當

美眼に映じて來た、この戯曲に對する評價である。第三はこの戯曲を文字で讀んでゐる内に、舞臺監督としての自分の創作心に湧いて來た藝術的欲望と、これが表現手段の計畫とである。小宮君の議論に觸れるのは、大部分第二第三の場合であつて、第一の場合は餘り關係がないが、順序だから先つこれから言はう。

私は先つ、私が西洋で一度も見た事のない芝居をやつて見たいと思つたのである。それは小宮君の想像する通り『夜の宿』で經驗した……「矜持の毀傷」に「報償」を得ようとしたからである。「夜の宿」は一部の批評家の稱賛を博したが――その稱賛も多くは當つてゐないのである――それらの批評の結論は多く「併し、手本があつたからあれまでいつたのだ」といふのに一致した。批評家は私達の「夜の宿」に模倣の美は認めたが、創作の美は認めなかつたのである（その癖不思議な事に、それらの批評家の内に、一人も私の手本がどんなものであるかを見た人はないのである）。私はそれが疑問でならなかつた。そこで今度は何か見た事のない芝居をやつて見たいものだと思つたのである。さうして、自分の舞臺に於ける創作の力をも試して見、批評家が「夜の宿」に與へた稱賛の當不當をも極めてしまひたいと思つたのである。私は、實價に於いて自分で自分を知り、實價に於いて人にも自分を見て貰ひたいと思つたのである。私が若し自分の虚名のみを思ふ者であつたら、私は決してそんな危險な事は考へ出さなかつたであらう。私は「夜の宿」よりも、もつと精しく手本を見て來たイプセンの「鷗」

か、ハウプトマンの『寂しき人々』か、トルストイの『生ける屍』かを出して、虚名に虚名を重ねたかも知れないのである。併し、私にとつては「自分」よりも「藝術」が大事であつた。それ故私は、『星の世界へ』によつて得た正當な不評を、『夜の宿』によつて得た不當な稱讃よりも、自分の藝術にとつて、どんなに有難く思つてゐるか知れないのである。

併し、それは私一個の問題である。自由劇場はその組織性質から言つて、私一個に戯曲選擇の自由を與へてはゐないのである。先づ第一には私と一緒にこの仕事を創めた左團次君の意見を聞かなければならないのである。次には第一回の試演以來、舞臺の上でこの仕事に携つてゐる各俳優諸氏の贊否をも尋ねなければならないのである。

左團次君は何かアンドレエフの物がやりたいと言ひ出した。勿論、左團次君がかう言ひ出したのに、別に深い理由はなかつた。去年の春帝劇で『人の一生』をやる筈で、既に一部の準備までしたのを、諒闇の爲にやられなくなつてしまつたので、その償ひに何か同じ作者の他の作をやりたいと思つたのである(『人の一生』は帝劇なら出來る見込もあつたが、有樂座ではその見込が立たなかつたのである――音樂やら、踊り手やらを要するに點に於いて)。一つには、今まで日本でまだ手をかけなかつた作者の物がやつて見たいとも思つたのである。それに題目の清新から起る技藝の清新を豫想したからであつた――

一體、自由劇場が種々な作者の種々な作を、何等の系統もなしに取つ換へ引つ換へ演じて來た事については、從來屢世の非難を招いて來たことであるが、それには又それで相當の理由があるのである。自由劇場といふ團體は、その目標とする新時代の演劇に於いて、僅に一時期を劃した卒業生ではないのである。自由劇場はまだ修學中の一青年に過ぎないのである。それ故私達は倫敦の演劇市場へ打つて出ない前のアアキングのやうに、あらゆる作のあらゆる役をやつて見ようとしてゐるのである。アアキングもハムレツトやシヤイロツクやマシアスを見出だす前には、ロオドン・スカダモアだのホア・ガシツトだのジングルだのといふ可なりくだらない役を演じて來てゐるのである。私達が花を喰ふ蝶々のやうに、イプセンからエデキントに移り、エデキントからゴオリキイに移り、ゴオリキイからハウプトマンに移り、ハウプトマンからマアテルリンクに移つて來たのも、どの花の蜜が一番自分達の口に合ふか、どの花から一番多く自分達は蜜が吸へるか、それを選び求めてゐるに外ならない。又一方から言へば、翻譯劇が私達の最後の目的ではない。私達の最後の目的が、日本の新國民劇の演出にある事は、從來少しでも私共の言説に耳を傾けて來た人にはよく分かつてゐる筈である。それ故、私達は翻譯劇の題目に於いて、そこに何等の系統を立てようとした事は一度もなかつたのである。私達が若しイプセンで名をなさうとしたら、イプセンばかり研究して來たかも知れない。若しゴオリキイで一家をなさうとしたら、ゴオリキイばかり研究して來たかも知れない。併し、私達にはさういふ野

心はなかつた。そして又、さういふ事が私達東洋人に成就されるとも信じなかつた――

さて、アンドレエフの物をやるといふ事には私も異議がなかつた。それは「一度も見た事のない芝居を」といふ私の條件にも適つてゐたし、「成るべく室内劇の芝居をやりたい」（この理由は何處かで一度述べたから、ここには述べない）といふ前々からの私の希望にも適つてゐたからである。

では、アンドレエフの作の中で何をやらうかといふ事になつた。

私の貧しい文庫の中にも、この詩人の戯曲は七篇であつた。日本譯には「人の一生」と「黒き假面」、英吉利譯には「アナテエマ」と「飢の王」、獨逸譯には「學生の戀」「吾等が生活の日々」と「サッヴァ（イグニス・ザナァト）」と「星の世界へ」とがあつたのである（「アンフィイサ」や「ガウデアムス」や「エカテリナ・イワノヴナ」や「プロフェッソル・ストリツィン」や「殺す勿れ」などは、名は聞いてゐても、露西亞語に無學な私の書庫に存在しよう筈がないのである）。「人の一生」に嘗てを喰つた私達は、先づ「アナテエマ」に行かうとした。そこで私は私の持つてゐる英譯本を、新しく又讀んで見た。市川又彦君は市川又彦君で伊東六郎君の日本譯を讀返し讀返し熱讀した。併し、その結果は二人とも失望であつた。私達はこの戯曲の舞臺設備に多少の成算を見る事は出來たが、俳優演技のレベルに何等の光明を摑む事は出來なかつた。そこで、私達は「飢の王」を狙つた。併し、この卓越した象徴的戯曲には、「アナテエマ」以上の困難と不可能とが豫想された。そこで私達は、この豪曲をも見

棄てなければならなかつた。

アンドレエフの象徴的戯曲に望みを絶つた私達は、同じ作者の寫實的戯曲の方へ心を向け始めた。第一に選まれたのは『吾等が生活の日』である。併しこの芝居には露西亞現今の大學生が澤山出るので、「學生生活」を知らない私達の仲間には、内面的にも、外面的にも、よくそれらの人物が理解し得らるるかどうかが問題であつた。それに、この芝居には聲樂の素養のある役者が要るので、その點から言つても、この戯曲の演出に多くの望みをかける事は出來なかつた。私達の注意は、最後に、象徴劇と寫實劇との中間に位してゐるやうな「星の世界へ」の方へと向いて行つた。

『星の世界へ』が所謂象徴劇でない事は論を待たない。併し私はこの戯曲を全然寫實的だとも思ふ事は出來ない（この事は尚詳しく後に說く）。そこで、象徴劇へ行く準備もなく、寫實劇へ行く資格もなかつた私達も、ここにはどうやら安住の場所が見出だされさうな氣がしたのである。革命家とか科學者とかいふ者の總ての姿を純寫實的に（勿論、外面的にも内面的にも）現す事は私達の劇團にとつて全く不可能であるが、革命の精神なり科學の精神なりを象徴的に或は化身的に表現する事は、或は少しは出來るかと思つたからである。

『星の世界へ』の舞臺が「特に明示した場所を」要求してゐない事も、「舞臺に於ける地方色を尊重せむとする」私にとつては便利であつた――これは小宮君の想像した通りである。この戯曲を讀んで

行くと、スタアンブルクとかウラニアとかいふ地理的固有名詞が間々出て來るが、前者が「星の城」の意であり、後者が天文學のミユウズの名である事を思ふと、これらが何れも假設の地名である事が想像される。「星の世界へ」の舞臺が露西亞でない事は、序幕が明いて十分も經たない内に、天文學者の妻の詞で直ぐ知れる。「星の世界へ」の舞臺が波蘭でない事は、三幕目のトライチユの詞で明である。「星の世界へ」の舞臺が墺太利でない事も序幕の母の詞で想像が出來る。そこで「星の世界へ」の舞臺は北西獨逸の國境あたりかとも想像されるが、そこには人跡絶えたる山嶽地を見出だす事が出來ない。「星の世界へ」の舞臺は畢竟作者の架空ではあるまいか——この戲曲が單なる寫實劇でないといふ事は、かういふ點からも論斷する事が出來るのである。作者がこの戲曲に土地を明示しなかつたのは、官憲を憚つたからではないかとも思はれるが、これ程の戲曲を思ひ切つて書く作者がそれ程の事を恐れたとは思へない。

「星の世界へ」がその本國に於いて、興行は愚か、出版まで禁ぜられてゐるといふ事も、私達にこの戲曲に對する同情を惹起したのである。私達は、自作を愛する事の深いこの作者の爲に、その本國には終に演ぜられさうもないこの戲曲を、曲りなりにも自分達の力で演出する事が出來たら、それが作者にとつて多少の慰藉にならないとも限らないと思つたのである。かくして、若しこの尊敬すべき作者に、少許の慰藉でも送る事が出來たら、唯それだけでも、自分達の爲事は有意義だと考へたので

ある。併し、その結果は餘りに醜い失敗であつたので、私はいまだに舞臺の寫眞の一葉さへ、この作者に送る勇氣を持たないでゐる。」

ジョオジ・ムウアの『アアリングフォオドの同盟罷工』とか、ゴオルスワアジの『爭鬪』とか、ハウプトマンの『織工』とか、さういつた種類の戲曲を演出して見たいといふのも、私の年來の希望であつた。これに就いての私自身の内心の要求とか、かういふ種類の戲曲に對する私自身の内心の共鳴とかについては、ここに詳しく說く勇氣がない。併しながら、かういふ種類の劇が日本の「舞臺」を無事に通過し得ない事は明な事である。私は吉井勇君の『夜』を土曜劇場の爲に演出して、今まで僅にその渴を癒して來た。私が『星の世界へ』を好んで選んだのには、さういふ欲望も含まれてゐるのである――『星の世界へ』は、革命的事件を直接に舞臺の上へ齎してゐないから、この種の劇の内では、最も多く日本の Zensur を通過する可能性を持つてゐるのである。

『星の世界へ』が、多くの人物を含んでゐる事も、私達がこの戲曲を選んだ一つの理由になつてゐる。私達の團體は有樂座の第二回試演で『一夜の宿』を演じた時から、年々俳優の數を增した。私はこれらの同志を、成るべく毎回洩れなく舞臺の上に出したいと心掛けてゐる。これは私なり左團次君なりの友人に對する感情からばかりではない。自由劇場その者の爲にも、藝術その者の爲にも成るべく多數の人が、互に研究し合ひ、互に練磨し合つて行くのが、好いと信ずるからである。

私達が「星の世界へ」を選んだ最初の動機だけにも、實に今まで述べて來ただけの經路があるのである。

私達は小宮君の言ふ如く「不聰明」ではあるかも知れないが、決して小宮君の言ふ如く「横着」ではないのである。

三

いくら前に述べたやうな種々な理由があつたにしても、私達が若し「星の世界へ」を「拙い作品」だと思つたら、私達は決してこの戯曲を選まなかつたに相違ない。

アンドレエエフの諸戯曲に價値の不同がある事は、西洋の批評家の普く認めてゐるところである。併し、そのいづれの戯曲もが、觀察の力に於いて、解剖の力に於いて、彼の最も優れた小説に決して劣るところのないのも、亦批評家の普く認めてゐるところである。私は私一個の藝術的良心と批評的良心とに愬へて、「星の世界へ」を決して「拙い作品」だと言ふ事は出來ない。

小宮君はあらゆる誇張の辭を盡して、この戯曲を罵倒してゐる――

「藝術一般としても脚本としても、『星の世界へ』は可成りに拙い作品である。」

「此處に何を書いて彼處に何を書かうと考へた作者の「技巧」の跡が指摘せられ得る。夫程是は血や肉や――押し出し卷き込む力に乏しい、骨だらけの作品である。」

「純藝術的な作品、若しくは高邁な思想を含有した作品としての『星の世界へ』は、殆んど問題にならない程の貧弱を極めてゐる。」

「『星の世界へ』は……思はせ振りな然し其實何んでもない、拙い藝術であつた……」

小宮君は確にこの戯曲を罵倒したばかりでは飽き足らなかつたと見えて、この戯曲を「讃嘆」した人々――寡聞な私は、精神的劇評家として小宮君を尊崇する本間久雄君の外に、この戯曲を讃嘆した人のあるのを知らないが――をも罵倒して、彼等に「心からの嘲笑を送る」とまで言つた。「此脚本を褒める人は要するに此脚本の分からなかつた人だ」とまで言つた。

小宮君のこの勇敢無双な批評を讀んだ時、「讃嘆者」私はあぶなく魂を消さうとした――實際、私は私の魂に或ショックを覺えたのである……

暫くして、私は自分に歸る事が出來た。自分に歸ると、邪推深い私は、「この人は少しの良心の呵責もなしに、これだけの事を言つてゐるのであらうか。」とかう疑ひ始めた。私の疑は、私の目の前に或冒險小說の作者の姿を浮べて來た。この冒險小說の作者は自分の部屋の壁に、大きな世界地圖を張りつけて、朝夕それを見ながら冒險的空想に耽つてゐるのである。彼はあらゆる勇猛な行爲を想像する。彼の想像はあらゆる生死の境を拔けつ潜りつしながら、絕えず勝利へ勝利へと向つて行く。彼の空想は勇敢その者である。剛毅その者である。しかも、夜半その勇ましい空想を紙上に綴る時、彼は

天井を歩く蠅の足音にも魂を消して、一々筆を落すのである……

「星の世界へ」の中の一人物ニルチヨフツニフは、この戯曲の三幕目に於いて「莫迦な、天文學者が目眩がするものか。」といふやうな事を事もなげに言ふ。ニルチヨフツニフの暴君的な調子、やがて小宮君のこの戯曲に對する批評の調子である。小宮君のこの戯曲に對する批評は、飽くまでもドグマチックである。しかも何等ドグマのないドグマチズムである——

"Dogmatism with no dogma" とは論理が矛盾した言葉である。併し、日本現今の劇壇批評は多くこれである。これを數學の式に表すと次のやうになる——

Dogmatism — Dogma = ism

即ち、ism だけが殘るのである。漠とした ism だけが殘るのである。何等確固たる方針のない ism だけが殘るのである。さうして、その茫漠とした ism が、茫漠とした儘で頑強に主張するのである。

私はドグマチズムを批評の古い形式だと言つて、一圖にそれを排斥しようとする者ではない。優れた理想を持つたドグマチズムが、信仰の據けないイムプレツシヨニズムに優る事々であるのは論を待たない。私はこの意味に於いてトルストイの「藝術とは何ぞや」一を尊敬し、マツクス・ノルダウの「變質」一を尊敬しようとしてゐる。併しながら、ドグマのないドグマチズムに、イムプレツシヨンのないイムプレツシヨニズムと共に、私の心から嫌ふところである——

私は何が故に小宮君の戯曲『星の世界へ』に對する批評を、ドグマのないドグマチズムだと言ふのであらうか。私は小宮君のこの戯曲に對する批評を、いくら繰返して讀んで見ても、小宮君の「立つてゐる所」が一向分明でないからである。凡そ物の正しい形を見ようとする者は、先づ自分が正しい位置に置かなければならぬ。飛行機の上から見た家の形は、決して家の正しい形ではない。樂屋裏から見た芝居の背景は、決して芝居の背景の正しい形ではない。

アンドレエエフの或戯曲に對する時、吾人は先づ露西亞の戯曲の一般的特質について考へなければならぬ。

アントン・チエエフが病をクリミアのヤルタに養つてゐた時の事である――それは一千九百年のことであつた――莫斯科の美術座はその年始めて演出した『ワアニャ伯父さん』の全員を率ゐて、遙々ヤルタまで作者の批評をとひに出かけた。その時ヤルタには莫斯科だのペテルブルグだのの文學者や美術家が大勢集まつてゐた。『ワアニャ伯父さん』は、その田舍の小劇場で演ぜられて、限りない熱狂を惹き起した。見物の中でも最もこれに感動した一人はマクシム・ゴオリキイであつた。ゴオリキイは即座に決心した、「これが劇なら、俺も劇を書いて見よう」と。さうして出來たのが、彼の第一の戯曲『小市民』である。（H. W. Williams の記録に依る）さうしてゴオリキイの第二の戯曲「どん底」が美術座の舞臺にエポックメエキングな成功を收め得た時、見物の熱狂的な喝采に促されてやむを

沸す舞臺の上に姿を現した作者の後に、他の友人達と一緒に列んで立つたのが、まだ戯曲に筆を染めないアンドレエエフであつたのである。而も其藝術座の舞臺にチエエホフの戯曲やゴオリキイの戯曲を、繰返し繰返し見ながらアンドレエエフは作劇の道程を進んで來たのである。

それ故、而もアンドレエエフの戯曲を鑑賞しようとする者は、チエエホフを祖とする露西亞近代劇一般の特性に先づ相當の目を向けなければならぬ。

露西亞の戯曲は佛蘭西の戯曲とは全然趣を異にしてゐる。露西亞の戯曲がスクリイブ、サルドウの技巧をも、デュマ、オオヂエスの論理をも求めないでゐるといふ事は、露西亞通のモオリス・ベアリングが説く通りである――露西亞の戯曲は又、佛蘭西流の舞臺技巧を學び盡して而もこれを覆し、運命が人間生活の行爲の結果として彼等の上に落ち掛かつて來る瞬間を描いた古典劇の巨匠イプセンの影響をも受けてゐない。自國の所謂 "Well made play" に反抗して立つ、當時「人生の肉一片」を公衆に提出する事を誇りとした佛蘭西自然派の影響をも受けてゐない――

露西亞の戯曲は、獨逸、英國のそれに比して全く獨自の物である。露西亞の戯曲は唯一つのものを目標としてゐる――それは日常生活を描寫するといふ事である。日常生活の殘忍な諸分子のみを描寫しようとするのではない、雷のやうに人間の上に落ち掛かつて來る恐ろしい破滅を書かうとするのでもない。人間が其心に保持されて苦しむあらゆる複雜な場合を考へ出さうといふのでもない。唯單に、人間の

一瞥を、あるが儘に表現しようといふのである。さうして、それらの一瞥を道として、人間生活の奥深い所へ分け入つて行かうとするのである。

露西亜戯曲に審美の眼を以て臨まうとする者は、少くとも以上述べた位の鑑賞準備は持つてゐなければならない。アンドレエフの『星の世界へ』を批評する場合も、決してその例の外にはない。

小宮君は『星の世界へ』を「拙い作品」だと言ふ。藝術家としての舞臺監督に、これが演出を許す事の出來ない程「拙い作品」だと言ふ。併しながら、小宮君がこの戯曲を「拙い作品」だと斷言する理由は、驚くべき程單純で薄弱で、そして曖昧である――

「アンドレエフは『星の世界へ』に於いて興味深い主題は捕へてゐながら、此主題を適當の人物を按排することによつて具體化する技量に、甚だしい不手際と非力とを暴露したものだと云ふより外はない。此作者の頭は大きい重い主題の前に、丁度兇を持つて來る刺衛の足元の樣に、しどろもどろに亂れてゐる。」

小宮君は先づこの戯曲を、作者が或テエマを捕まへて、そのテエマを劇中人物の按排によつて表現しようとしてゐる戯曲だと極めて掛かつてゐるのである。さうして、その手際が甚しく拙いと難じてゐるのである。併し、この戯曲がどうしてテエマの戯曲であるのか、そのテエマがどういふものであるのか、それらについては、小宮君は一言もここに言つてゐないのである。

劇作家の言ふ所謂 Thema——それのない戯曲は、恐らく世界に一つもあるまい。さういつた Haupt-Thema や Neben-Thema が、アンドレエフのこの戯曲にも沢山含まれてゐる事は明な事である。併し、さういつたテエマは、單に「人物の按排」などによつて「具體化」などせらるべき性質のものではない。小宮君の所謂テエマは problem (問題) といふ程の意味ではないかと思ふ。「大きな重い主題の前に」とか「主題を頂點とする圓錐形」とかいふやうな詞が、私にそれを暗示してゐるやうに見える。私のさう思ふのは、若しさうだとすれば、「人物を按排することによつて具體化する」といふ詞にも、少しは意義が出て來るからである。

私はさう言つた意味のテエマを——即ちプロブレムを——この戯曲が取扱つてゐるとは、どうしても思へない。さういつた意味のテエマを、人物の按排によつて、この作者が具體化しようとしてゐるとはどうしても思へない。それは、この戯曲がスカンヂナヰアの戯曲でなくて、露西亜の戯曲だからである。イプセンの戯曲でなくて、アンドレエフの戯曲だからである。「革命」といふやうな事も、彼の歐羅巴人には「問題」となつて現れるかも知れないが、露西亜人にとつては寧ろ「日常生活」として現れるからである。それ故、この戯曲に「主題の具體化」などといふ尺度を以て臨んで、その手際不手際を論ずるのは、見當違ひでもあれば、無謀でもある。

思ふに小宮君は、アンドレエフに向つてイプセンを要求してゐるのではあるまいか。

次ぎに小宮君は、アンドレエフを以て「性格を浮彫りにする」手腕を缺いた作家だとし、「靜かに一物を有の儘の姿に觀照し有の儘の姿に受け容れる」餘裕のない作家だとして、その「唯一つの氣分に沈潜する」特色が、「對話を生命とする劇」を書くのに、甚しい障礙をなしてゐると說いてゐる。

前の「主題」といふ詞のやうに、私はここでも小宮君の用語の曖昧なのに、甚しく議論の進行を妨げられる、小宮君はアンドレエフを「直寫する」作家であつて、「浮彫りにする」作家でないとするのである。併しながら、その「直寫する」といふ事がどういふ事であるのか、「浮彫りにする」といふ事がどういふ事であるのか、「直寫する」といふ事と「浮彫りにする」といふ事との間にどういふ相違があるのか、私には一向それが分からないのである。「浮彫り」を彫刻に所謂 Relief の意にとるとすれば、「直寫」は卽ち繪畫の意であらうか。併し、それもどうやら不徹底な解釋のしやうである。思ふに、小宮君は「浮彫りにする」といふ詞を「客觀的に多樣に彫り上げる」といふ程の意味に用ひ、「直寫する」といふ詞を「主觀的に一色に塗り上げる」といふ程の意味に用ひてゐるのではあるまいか。それは、小宮君の議論の他の部分を讀むと、だんだんに分かつて來る事である。

アンドレエフの作品に、獨自の Pessimism が絕えず附き纏うてゐる事は誰しも認めるところである。併し、アンドレエフを以て「唯一つの氣分に沈潜する」作家だと認めてしまふのは、餘りに早呑み込みな獨斷である。これを彼の小說について考へて見る――「淵」と「思想」とか「唯一つの氣分」

に沈潜したものであらうか。「田舍のペトカ」と「セルゲイ・ペトロヰツチ」とか「唯一つの氣分」に沈潜したものであらうか。何ぞ知らむ、アンドレエエフはこれらの物語に於いて、驚くべき冷靜な觀察力と鋭利な抑制力とを見せてゐるのである。

假りにアンドレエエフを「唯一つの氣分に沈潜する」作家であるとしても、さういふ作家に「對話を生命とする劇」の「完全な作品」は望まれないといふ事を、遽に斷定してしまふ事は出來ないと思ふ。マアテルリンクは可なり「唯一つの氣分に沈潜する」作家でありながら、「タンタジイルの死」のやうな、「マリイ・マドレエヌ」のやうな、立派な戯曲を書いてゐるではないか。

小宮君は、「星の世界へ」のやうな形式を持つた劇――これも唯かう言つただけでは、どんな形式を持つた劇だかはつきり分からないが――にあつては「凡ての性格が性格として活躍する事を要求する」と主張してゐる。「諸性格の接觸から、一種の氣分が流動することを要求する」とも言つてゐる。「劇中のあらゆる性格を制御してこれを自分の意圖した方向へ觸れ合せながら導いて行かなければならない」とも言つてゐる。

併しながら、私はこの戯曲を書いたアンドレエエフの目的が、性格描寫にあるとはどうしても考へられない。性格と性格接觸から起る Conflict――小宮君は「一種の氣分の流動」とのみ言つて、Conflict とまでは言つてゐないが、性格と性格との接觸から起る氣分は、やがて Conflict ではあるまい

か――にあるとはどうしても思へない。況や諸性格の制御導作などにあるとはどうしても信じられない。それも、この戯曲が英吉利の戯曲でなくて、露西亞の戯曲だからである。沙翁の戯曲でなくて、アンドレエエフの戯曲だからである。露西亞の戯曲に所謂「性格劇」を求める事の愚は、ゴオリキイの『どん底』を見ても、チエエホフの『櫻の園』を見ても、トルストイの『闇の力』を見ても、直ぐ分かる事である。それ故、「性格劇」の標準を以て『星の世界へ』のやうな戯曲に臨む事は、無理でもあれば、錯誤でもある。

思ふに小宮君は、アンドレエエフに向つて沙翁を要求してゐるのではあるまいか。

「小宮君はこの條に於いて、或所ではこの作者に「直寫する」事を止めよと說いてゐる。そして、或所では「直寫する」形式を採らなかつたのが、この戯曲の誤であると言つてゐる。かうした矛盾は隨所に散在して、屢〻私に小宮君の主張が果して那邊にあるかを迷はせる。

次ぎに小宮君は、天文學者テルノウスキイと、革命軍に身を投じてゐるその長男の許嫁たるマルシヤとの「二人に依つて代表せられる世界觀の交涉を書くのが此一篇の大眼目であつた」として、最後の幕に於けるこの二つの世界觀の接觸が徹底的でないのを責めてゐる。「押し詰めて行けば一寸も違つてゐない」のを遺憾としてゐる。

併しながら、その點に於いて小宮君が遺憾とする所は、却つて作者の目的とした所ではないかと私

は思ふのである。地面の事を忘れて天の事にのみ從つてゐる人間の世界觀も、天の事を忘れて地面の事にのみ働いてゐる人間の世界觀も、その理想境に於いては終に一致するといふところを、この作者はここに示してゐるのではあるまいか。テルノウスキイの團體にはジトフがゐる、ルンツがゐる、ボラァクがゐる。ニコライの團體にはマルシャがゐる、エルチョフッエフがゐる、アンナがゐる。さうして、この二つの異つた團體に屬する人々は互に常に爭つてゐるが、各の團體に長たるテルノウスキイとニコライとは、決して爭つて事はないのである。ニコライは革命黨に身を投じてゐながら、常に父の研究の成功を祈つてゐるのである。テルノウスキイは人遺されたる自由の上で一日の出前の星の空に見ながら美しい息子の姿を思ひ出してゐるのである。そして「星の世界へ行く道」は、革命へ行く道と等しく「常に血で塗られて來た」事を思つてゐるのである。マルシャはニコライの團體の内で、最もニコライに近い世界觀を持つてはゐるが、最後の幕の終り近くなるまでは、テルノウスキイの世界觀にまだすつかり共鳴出來ないでゐるのである。それが最後に理解出來て、終にこの二つの代表的世界觀が一致するのである。一人は依然として山に殘り、一人は依然として下界へ向ふのであるが、二人の世界觀は前後決して所を異にしないのである。これを「外廓的な物別れ」だとする小宮君は、まだこの戲曲の内部精神を摑んでゐないのである。

併しながら、『星の世界へ』は決してさういつた世界觀を理想的に書くのが目的ではなかつたのであ

る。アンドレエエフは決して、ゲエテが哲學者ファウストを書いたやうな心持や、ハウプトマンが鐘工ハインリツヒを書いたやうな心持で天文學者テルノウスキイを書いてはゐないのである。アンドレエエフは、露西亞の他の作家がするやうに、テルノウスキイを唯の人間として書いてゐるのである。そして、その強い點をも、弱い點をも、矛盾をも、自家撞着をも、容赦なく書いてゐるのである。自分の息子の白痴になつた事を聞いて「一人の人間の爲に悲しむ事は出來ない」と豪語するこの天文學者は、突然拳を握つて「あいつらはわしの息子を盗んだのだ。氣違ひどもが。盲どもが。」と叫ぶのである。彼が「靈魂の不滅を信じてゐる」と云ひながら、發見の世界に頻にそれ通してゐる」のに、何の不思議はないのである。況やマルシヤが「現實に沒頭しながら靈魂の不滅を信じてゐる」に於いてをやである。

小宮君は尚「復活」や「故郷」やに比べて、この戲曲に加速度と集注との缺乏を難じてゐるが、露西亞の戲曲にそれらを求めるのは、イブセン劇に「氣分」を求めるのと等しく、笑ふべき事である。戲曲は——戲曲ばかりではない、總ての藝術は——各その獨自な特性に於いて存在する。その獨自な特性を度外視して、或他の特性をこれに要求するやうな批評は、藝術にとつて最も呪ふべき批評である——「シエリに滑稽がないと言ふ、バイロンに心靈がないと言ふ、ニイチエに正氣がないと言ふ、リヒアルト・シトラウスにメロヂイがないと言ふ」とは、ヒウネカアがストリントベルクを紹介する

文章の冒頭に於いて、今日の批評を穿つた詞である。

かくして、小宮君が戯曲「星の世界へ」に加へた非難は、一つも正しい非難として私の前に立たないのである。従つてこの戯曲を「拙い作品」だとする小宮君の主張は、私が舞臺監督としてこの戯曲を選んだ藝術的良心に、何等の呵責をも加へないのである。

戯曲「星の世界へ」に對する小宮君の鑑賞に異議を稱へた私は、私自身のこの戯曲に對する文學的鑑賞を、詳しくここに披瀝する義務がある。併しながら、時間と紙數との制限は、遺憾ながらそれを他日に讓らなければならない。ここにはこの戯曲に對する私の考へ方に最も近い友人灰野庄平君の論文（演藝畫報第一卷第一號所載）の一部を引いて、灰野君の優れた理解に尊敬の意を表すると同時に、これに依つて自分の責の萬分の一を塞いで置くのみである――

テルノフスキイの段層とマルーシャの段層とはその特長が著しく反對してゐるから、此兩者を對立せしめ闘はせて行く時は其處に好箇の劇的劇が成立する筈である。併しアンドレエフは斷然さうした面白い劇を作り上げようとはしなかつた。イブセンの問題劇などで取扱はれてゐる問題などよりも高尚な問題を扱ひながら、此問題を赤裸々に主題にしようとはしなかつた。

又現はれてゐる人物の性格は極めて周到に寫されては居るけれども、此の性格と性格とが交渉して、

變化し發展することに中心興味を置いてある性格劇でもない。革命といふ事件に關し、家の長男ニコライの不幸に觸れて、各人物の性格が發展されては居るが、それは内に備はつて居た性格が言動となつて外に開いただけで、性格に何の變化もないのである。

では、革命と云ふ事件を書いたものかと云ふに、それは只背景となつて居るに過ぎない、ニコライの不幸も同樣にそれが劇の中核となつて居るのではない。『星の世界へ』は事件を面白く見せようと云ふ樣な淺い劇ではない。

すべてこれ等の一つ一つに拘泥せずに此等すべてをその中に含んで、自然そのものと同じ位の確かさで、一つの世界が此處に作り出されてゐる所に、此の劇の價値はあると思はれる。

自然には只問題だけのものでない。又自然に存在して居る人間は性格だけで、その他の部分が切捨てられてあるやうなものではない。自然の内に事件は起るけれども、劇的に觀客の注意を惹つけようとする樣に激變だけに滿ちて居るものではない。而も樹々が枝を差交し、光と蔭が織交ぜられ、微風がそよぐ時、緑と青とが搖れ合ひ搖れ合うて、ひそやかな囁きも聞えて來る。小川の上に日の斜めに照す時、美しい綾も搖れるものである。そして其中から、觀て居る人によつて種々のものが感じられることが出來るのである。『星の世界へ』には實に周到な注意で一つの世界が描寫されて居る。必ずしも常て存在した自然の一齣を描寫したと云ふことではない、新に作り出された世界にせよ、それが自然が

生存して居ると同じ程の價値で生々と描き出されて居ると云ふのである。自然を生むことは神のみ之をよくするものであるが、藝術家は此の自然と同じ價値のあるものを作り出すことがある。「星の世界へ」の世界は地球の上の何處かにある樣に思はれると云ふ事である。そして觀る人の眼によつて、此中から經濟狀態を讀み出す事も出來よう、又生理作用の影響、氣候の影響までも此中に見出すことが出來よう。

　理想の探究も此の一つの世界から摑み出すことの出來るものゝ中で割合に大きいものであつて、決して唯一つの主題ではない。故に此の主題に肉をつけ皮を着せた作だと思はれるやうな拙ない人工的作家の臭を止めて居ない。舞臺の上に表はして居る一つの世界の中に此の問題が含まれて居るのである……云々。

　かういふ見方から言へば——さうしてかういふ見方でなければならないのである——「星の世界へ」は、決して小宮君が罵倒するやうな「拙い作品」ではないのである「拙い作品」ではないどころではない。まだまだ日本の現代劇などはとてもここまで行けないでゐるのである。私は「星の世界へ」が、アンドレエフの戯曲の中で最も優れたものだとは決して言はないが、同じ作者の他の戯曲に比して、著しく遜色のあるものだとも決して思はないのである。私の今の批評的良心は、決してこの戯曲に「拙い」といふ名を冠せる事を許さないのである……

四

私は『星の世界へ』を、單に文學者の立場から見て、決して「拙い作品」だと思はなかつたばかりではない。舞臺監督としての立場から見て、可なりに面白いものだと思つたのである。

『星の世界へ』が、舞臺監督としての私に創作的興味を起させた理由は、決して五六に留まらない。併し、ここには到底その總てを說く暇がないから、僅にその內の二三を披瀝する事にする——

先づ、私が面白いと思つたのは、この戲曲の一幕一幕の內の、そして或幕から幕への、Atmosphere（空氣或は情調）の流動變化である。

私はそれを、不十分ながら、純音樂に於けるシムフオニイの形式に於いて考へる事が出來る——このシムフオニイの二つのテエマ（これは勿論、小宮君の所謂主題ではない、音樂上にいふテエマである）が、テルノウスキイのそれ（天文學のテエマ）とニコライのそれ（革命のテエマ）とであることは論を待たない。しかもこの二つのハウプトテエマが、明に樂章の上に現れて來る事は極めて稀で、このシムフオニイの大部分はこの二つのテエマの Variationen が支配してゐるのである（天文學のテエマの Variationen には、ホラアクがある、ジトフがある、餘程變つた形ではあるが、インナがある。革命のテエマの Variationen には、先づ第一にマルシヤがある。次ぎにトライチユがある、ルンツがある）。第一樂章もさうである、第二樂章もさうである、第三樂章もさうである、さうして最後

の第四樂章に於いて、始めてこの二つのハウフトテエマが何者にも妨げられずに、極めて綺に現れて來るのである。唯この一點を以て見ても、このシムフォニィは他のシムフォニイに比して、餘程變つた形式と心とを持つてゐるのである。

第一樂章は深夜と寂寞と寒氣とで始まる。吹雪の音と焚木の爆ぜる音と道に迷ふものを呼ぶ鐘の音とが、人の心を凍らせる……期待と怠惰の Motiv が長い長い間單調に響く。これを聞く者の聽神經が痺れてしまひはしまいかと思ふ程長い間單調に續く。かくして、終に人が「絶望」と「死」とを思ふ時、突然革命のテエマが急速に響いて來て、樂章に著しい活氣を作り出す。と同時に、天文學のテエマが突然上からこれに落ちて響いて來るかと思ふと、直ぐぶつりと樂章が切れてしまふ。

第二樂章は麗かな外氣と太陽の光と希望に滿ちた春の暖さとで始まる。植物のないこの高地にも雲の如き春の草木が感ぜられるやうに、圓として聲のないこの寂寞境にも、囀り交す春の歌が、耳を塞するばかりに充ち溢れてゐるのである。革命のハウプトテエマも、天文學のハウプトテエマも、ここでは春の空氣に包まれて、眞面目に力ある響きを上げる事が出來ないのである。唯革命のヴリアチオネンと天文學のヴリアチオネンとが、種類を盡して順に現はれて來て、互に爭つて、結局革命のヴリアチオネンに音樂を支配されてしまふのである。併しながら、この樂章の Finale は目的も計畫もない「興奮」であつて、革命のハウプトテエマとは大分違いものである。この樂章に於いて最も

興味ある色彩は「興奮」のモチイフを導き出す、トライチユといふ革命のワリアチオオネンである。

　第三樂章は、沈默と焦躁と不安な期待とで始まる。唯唄ふものは窓の外の恐ろしい星のみである。前の樂章に於ける「興奮」のモチイフは、この樂章へ來て「疲勞」のモチイフとなり、更に「病と狂氣と」のモチイフに變つて行くのである。革命のテエマのワリアチオネンでありながら、天文學のテエマのワリアチオオネンらしい顔をしてゐたルンツは、トライチユによつて高調された革命のテエマに觸れて、自分にあるだけの音を悉く出してしまふのである。二つのハウプトテエマの間を煩悶しつつ行つたり來たりしてゐたペエチヤは、山の麓から登つて來た「貧と老年と不幸と」の恐ろしいモチイフにぶつかつて、殆ど噪音に近い無解決な響きを上げて、その極突然音を絶つてしまふのである。この樂章が焦躁に始まつて狂氣に終る間には、ポラアクによつて現れる Humor がある。テルノウスキイによつて現れる Mystik がある。これが巧みに、この恐ろしい Klang に滿ちた樂章を Harmonisch に和けてゐる。

　最後の樂章は、靜な星の空と巨大な拆光器の輪廓と落ちついたメトロノオムのチツクタツクとに始まる。「死」から「新しい生」へ甦つたペエチヤは、もはや明にテルノウスキイのテエマのワリアチオネンとなつて、このハウプトテエマの側に引き添うてゐる。そして、このハウプトテエマとこのワリアチオオネンとは何者にも妨げられずに、靜に、純に、極めて緩徐な思想的な Melodie を取り交し

てゐる。突然そこへ響いて來るのは、極めて明瞭な革命のワリアチオオネン（マルシヤ）である。このワリアチオオネンは、人の家の屋根と星の空との間で、或は感情的に、或は思想的に、暫く天文學のテエマ（テルノウスキイ）と爭ふが、その爭ひの間に、このワリアチオオネンは段々純な色彩を帶びて來て、終に革命のテエマその者になつてしまふ。かくして、この樂章の終に於いて、始めてこの大きなシムフオニイを貫流する二つのハウプトテエマが、本當に面と面を合はすのである。さうして、この二つのハウプトテエマが互に溶け合つて、思想的には或程度の解決を見ながら、實行的には何等の解決を見ない内に、靜にこの大シムフオニイの樂章を結ぶのである。

勿論、以上はシムフオニイとしての「星の世界へ」を極概括的に見ただけに留まつてゐるが、これだけを見ても、藝術家としての舞臺監督に十分創作的欲望を起させる價値のある素質を、このシムフオニイが持つてゐる事は明である。（私は以上の如く考へて來て、益この戯曲に性格と問題との色の薄いのを思ふ。そして、感情と空氣との色の濃いのを思ふ。）

次ぎに私は、藝術的な舞臺（人物を除いた意味に於いての舞臺）を作る上から言つて、この戯曲に可なり複雜な興味を呼び起されたのである――

第一幕の室内舞臺は、これを三つに分けて考へる事が出來る。第一が無爲の部屋である。第二が勤勉の部屋である。第三が孤獨の部屋である。作者は明に舞臺を二つに劃つて、その一つを無爲の部屋

とし、その一つを勤勉の部屋とし、そして、その第一の部屋に二階へ上がる階段の一端を見せて、孤獨の部屋を暗示しようとしてゐる。吾人は作者の文字通りにこの舞臺を作るべきであらうか。作者の文字通りにこの舞臺を作る事が、果してこの一幕の印象を完全に傳達する手段となるであらうか。又一方に於いて、滑稽劇などに間々見られるやうに、舞臺を二つに劃つて、二つの部屋の三方の壁を同時に見せるといふ事が――この作者の好んで要求する舞臺ではあるが――自然主義的な自分の藝術的良心に許されないとしたら、私達はこの舞臺をどう工夫したものであらうか。

尙この一場は外界との「隔絶」を表現しなければならぬ。「廣い窓框を持つた」唯一つの窓の外に、その窓硝子だけの面積に於いて、僅に一端を見せてゐる險悪な外界と、實はそれよりもずつと小さいに、それよりは大きく舞臺を占めてゐる室内との關係を、どう表現したら好いであらうか。この内界と外界との殆ど絕望的な隔絶を、どう見物の目に訴へたら好いであらうか。この内界の暖さとその外界の寒さとを、どう對照して描き出したら好いであらうか。

第一幕の舞臺だけを、極大摑みに考へて見ても、實にこれだけの興味ある諸々の創作的感激が、私の心の内に涌いて來るのである。

更に第二幕の舞臺について考へて見る。この一場に於いては、孤獨な生活の住んでゐる天文臺の建築と、血腥い革命の匂に充ちてゐる住居の建築との對立に、特殊な意義を出さなければならぬ。さう

して、舞臺の上では僅にこの二つの建築を綴つてゐる麗かな春の空の、色と光と熱とで、天文臺をも住居をも一樣に抱擁してしまはなければならぬ。勿論、天文臺と住居とを繫ぐアスフアルトの道にも、山の麓へ降りる道の境に立つてゐる石の塀や低い門にも、一種の象徵的意義が讀まれなければならぬ。

第三幕の舞臺は自暴な焦燥と噴火前の火山に見るやうな沈默と一筋に情に驅られた憂慮とに充ちた室內と、明け放たれた二つの大きな窓と一つの戶口とから見える、底のないやうに怪しく暗い星の空との交響に、その基調を置かなければならぬ。さういつた室內の情調を表すには、その壁紙に如何なる色を求めたら好いであらう。その家具に如何なる形を用ひたら好いであらう。さういつた星の空は色によつて表すべきか、光によつて表すべきか、或は色と光との混和に於いて表すべきか。星を恐れて、星を見まいとする人物が去來する場所には、この室內の如何なる一角を與ふべきか。

更に進んで、これを第四幕の舞臺について考へて見る。この一場を最も大きく最も廣く最も深く支配するものが、單一巨大な夜の空とこれに輝く星宿である事は論を待たない。併しながら、この舞臺的要求が、唯それだけであつたら、甚だ單純で且容易である。然るに私達は、この舞臺を大きく占めてゐる夜の空と殆ど同じ程度の心の深さを以て、僅に屋根の頂きのみを舞臺の上に見せてゐる「住居」についても考へなければならないのである。「折光器の輪廓がぼんやり光つてゐる」天文臺の內部についても考へなければならないのである。「鐵柵のある低い望廊」についても考へなければならないので

ある。天から天文臺へ、天文臺から住居へ——住居から天文臺へ、天文臺から天へ——そこに流動去來する意志と理想と感情とを、見る者の目から心へ傳へるのがこの舞臺の大眼目である……

人物を除いた意味の舞臺のみについて、以上の如く極めて概括的に考へて來ても、戯曲『星の世界へ』が、藝術家としての舞臺監督にとつて、決して演出を許さるべからざる程な「非藝術」でない事は明な事である。況や、これらの藝術的興味ある舞臺の上に、人生的興味深き諸人物が——敢て諸性格とは言はない——相悲しみ、相憂ひ、相喜び、相爭つて人間感情の限りを盡すに於いてをやである。（私はこの戯曲の内の諸人物についても、舞臺監督として私が創作欲を刺戟された所以を述べ、同時にこの戯曲が寫實劇と象徴劇との間を搖曳するものである事を論推する筈であつたが、時間がないからそれは他日に讓らう）

以上、長々と述べ來つたところによつて、私が『星の世界へ』を自由劇場の臺本に選んだ理由は、可なり詳しく分かつたであらうと思ふ。さうして、私がこの戯曲を選んだ事を、舞臺監督としての藝術的良心に少しも恥ぢてゐない所以も分かつたであらうと思ふ。

小宮君はかくても尚、「『星の世界へ』のやうな戯曲を選むといふこと」を「藝術家としての舞臺監督に許」すまいとするであらうか。さうして藝術座で作つた戯曲『復活』—— Leo Melitz の世界戯曲

便概集のやうな初歩の本にも "Dass von dem gewaltigen Inhalt nur theatralisches übrig geblieben, ist traurig zu konstatieren." といふやうな事の書いてあるバタイユの脚色を、更に力弱く改作したもの――のやうなものと、この戯曲とを同列に置くやうな批評的「誇張」を續けて行かうとするのであらうか。

五

私達に依つて演出された、劇としての『星の世界へ』に對する小宮君の批判と、舞臺監督としての私に對する小宮君の評價とに對しては、殆ど何等辯疏の道がない。なぜと言へば自由劇場の『星の世界へ』は、今までこの劇團がやつて來た總ての劇(『夜の宿』をも含む)と等しく、痛ましい失敗であり、舞臺監督としての私は、誠に取るに足らない小さな者であるからである。

併しながら、この點に關する小宮君の非難は、戯曲としての『星の世界へ』に對する批評より、一層單純で、一層概括的で何一つ「教へらるる所」がないのを甚だ遺憾に思ふ。

「批評は教へるものではない」と小宮君は言ふかも知れない。併し、『批評は高壓的に藝術家を滅絶してしまふものでもない』であらう。小宮君にして、若し藝術の爲に藝術批評の筆を執る者であるならば、演劇の爲に演劇批評の筆を執る者であるならば、更に人間の爲に人物批評の筆を執る者であるならば、更に責任ある具體的な批評と教示とを、『星の世界へ』の演出と舞臺監督としての私とに與へな

ければならぬ。これ實に私一個の問題ではない、自由劇場一團の問題ではない、あらゆる人間を含むHumanity の問題である。

小宮君は私が「色彩に對する感じを持つてゐない」と言ふ。「線に對する感じを持つてゐない」と言ふ。「音に對する感じを持つてゐない」と言ふ。「光に對する感じを持つてゐない」と言ふ。「群像に對する感じを持つてゐない」と言ふ。「彫刻に對する感じを持つてゐない」と言ふ。「氣分と節奏とに對する感じを持つてゐない」と言ふ。「最後に役者の心を洞察し役者の心を操縱する能力を持つてゐない」と言ふ。さうして、小宮君はこれらの一つ一つに對して、一つの證左をも與へてゐないのである。

小宮君は私に「些しの「獨創」もないと云ふことを斷言したいとさへ思ふ」と言つてゐる。「獨創」を必然にする「特殊な內界」が缺けてゐるのだと言つても可い」と言つてゐる。「眞の意味若しくは理想的の意味に於ける舞臺監督としての、唯一つの然して最も大事な資格を持つてゐない人である、と私は思ふ」と言つてゐる。さうして、これらに對する何等の力強い證據をも擧げてゐないのである。「感じ」と言ひ、「能力」と言ひ、「獨創」と言ひ、「特殊な內界」と言ふ。いづれも私の內部生命に關する問題のみである。それらを然程內生活の交通もない小宮君が、どうして洞察し得たであらうか。恐らく小宮君は私の「表現」によつて、私の「內界」を推測したのであらう――「私は「星の世界へ」の「舞臺」から、一々具體的な例證を引いて來得ると信ずるが故に、かく論斷したのである。果し

て小宮君はかう言つてゐるのである。

「表現」によつて「内界」を論斷するの危險は、藝術に於いても人物に於いても同じである。併しながら論者にして、若し「内界」より「表現」に至るの「道程」を完全に理解する者であつたら、かくても論斷の正鵠を得られないとは限らない。

小宮君は「内界」について常に最も多く力說する批評家である。「表現」については遙に少なく敍述する批評家である。「内界」より「表現」に至るの「道程」については、殆ど全く考へない批評家である。

劇としての「星の世界へ」に關しては、四幕目の表現に向つて、稍具體的な批評を加へてゐるだけで、その外の部分については、小宮君は殆ど全くなんにも言つてゐない。しかも、舞臺の爲めの「物質の窮乏」を第一義的主義だと言つて嘲笑する小宮君は、この四幕目の舞臺批評に於いて、その第一義であり唯一主義である「物質の不足と缺乏と」のみを見てゐるのである。天文臺の丸屋根の「手薄さ」や「危つかかればゆら／＼とする露臺」や「黑木綿の地が……透いて見える」星の空などは、私の「内界」の缺乏から生じた結果ではない。金錢と時間と職人の技術との不足から起つた失敗である。

六

私は既に原稿紙の五十九枚をインキで汚した。さうして、肝心の「小山内薫君に與ふ」と題する小

宮君最近の論議に對しては、まだ一言も説をなす事が出來なかつた。併しながら、いつまでもかかる論議でこの雜誌の貴重な紙面を埋めて行く事は、讀者にとつても、編輯者にとつても迷惑至極であらう。それ故私はここに最も簡單な質問的形式をとつて小宮君の論議に答へようと思ふ。否、更に小宮君に反問して、一層小宮君の理想を詳しく確めた上で、再びこの「舞臺監督の問題」に觸れようと思ふ。

ここで斷つて置くが、私の「模型舞臺の前で」は、決して小宮君の說に直接に當つたものではない。若しさうなら、明に小宮君の名を諸所に點綴すべきであつた。勿論、あの隨想が小宮君に負ふ所の多いのは明である。私は小宮君を側面に見たり、無視したりしながら、あの隨想を書いた。併しながら、決して小宮君と面を合はせながら、あの隨想を書かなかつた――これを斷るのは感情の齟齬を恐れるからではない、理解の錯誤を恐れるからである。（「心理學者」といふ詞に關する小宮君の説なども、さういふ誤から出發してゐるのである。小宮君はそれを初めから役者に關して用ひてゐるのである。私はそれを初めから劇中人物に關して用ひてゐるのである。舞臺監督が役者の心を洞察し操縱する「心理學者」でなければならないといふ事には、私も少しの異議がないのである。）

第二に、あの隨想の中にある「分解された器械は動かない。動いてゐる器械には不分明な局部がある。」といふ一句は、詞の表現に於いて、私の思ふ所と大部相違してゐる所があるから的確な表現の出

來るまで、暫く削除して置く。

この一句に對する小宮君の駁論には、殆ど一言の異議もはい。唯私はあの場合、詞通りの「不分明」といふやうな意味で「不分明」といふ文字を使つたのではないといふ事だけを斷つて置く。

さて、次に書くのが、私に宛てて小宮君の書かれた最近の論文に對する、返答的反問である――

（一）「戯曲の精神を攫む」といふ事は、「作家が舞臺の上に豫想する所を洞察する」といふ事と同意義であるか、否か。舞臺監督が作家の豫想した以上の物を舞臺の上に表し得たら、それは「戯曲の精神を攫んだ」事にはならないのか。舞臺監督は小宮君の所謂「作家の世界」から一歩も足を外に踏み出してはならないものか。若し、さうなら「舞臺監督の世界」といふものは、果して何處に存在するのか。

（二）舞臺監督と戯曲との「默契」は、舞臺監督の「世界」と、戯曲の「世界」とが程度に於て相如き、若しくは舞臺監督の「世界」が戯曲の「世界」によつて高められる時のみ成り立つ、と小宮君は言つてゐるが、戯曲の「世界」が舞臺監督の「世界」によつて高められる場合は、その「默契」が成り立つてゐないのであらうか。

（三）ゴオヅン・クレエグが侮蔑と嘲笑とを以て迎へてゐる劇作家バアナアド・ショオの「シイザア、エンド、クレオパトラ」の舞臺を意匠して優れた結果を得てゐる場合、エレオノオラ・ヅウセが大嫌

ひなイプセン劇を演出して驚くべき成功を收めてゐる場合などを、小宮君の「默契論」はどう解釋するのであらうか。

（四）舞臺監督の戲曲に對する關係と、飜譯家の原作に對する關係とを、小宮君はどう比較するのであらうか。

（五）「作家の世界」を尊重する小宮君は、演劇を構成する動作、言語（作家の心の表現）、線、色彩、節奏などの諸要素の内で、言語のみを特に重んじようとするのであらうか。さうして、それを特に重んずる舞臺監督を理想的な舞臺監督だと信ずるのであらうか。この點に關して、私は小宮君のゴオドン・クレエグの思想に對する明確な批判が聞きたい。詩人の詞によつて奪ひ去られた劇場を、劇場美術家の美術によつて取り返さうとしてゐるゴオドン・クレエグの思想を、小宮君はどう考へてゐるのであらうか。

（六）鬘や衣裳が死物であると同じやうに、詩人の詞も唯詞としては死物であるのに、詞を生かすだけが第一義な事であつて、なぜ鬘や衣裳を生かす事が第二義第三義な事なのであらうか。

（七）小宮君の所謂理想的舞臺監督は、演劇を構成する諸要素に、重要の程度を異にして置くのであらうか——戲曲の詞が第一、戲曲の指定する舞臺が第二、人物の運動が第三、衣裳鬘が第四、地方色が第五といふやうに。そして、それで所謂「舞臺の上の交響樂」が成り立つものだと思つてゐるの

であらうか。

(八)「心の世界」を尊重する小宮君は、その「心の世界」を表現する「手段」といふものを尊重しないのであらうか。小宮君は藝術を「心の内にゐる心」だと思つてゐるのであらうか。「心の外へ出た心」だとは思つてゐないのであらうか。藝術を「思想の内在」だと思つてゐるのであらうか。「思想の表現」だとは思つてゐないのであらうか。

(九) 小宮君は、或舞臺監督が鬘や衣裳の穿鑿を記錄に殘せば、その舞臺監督を鬘や衣裳の穿鑿だけに腐心する者だと思つて了ふのであらうか。若し或詩人が言語や韻律について論ずれば(スヰンバアンのやうに)、その詩人を言語や韻律についてのみ苦心する者だと思つて了ふのであらうか。

(一〇) 小宮君は舞臺監督に甚だしく「職人」を嫌つてゐるやうであるが、演劇にとつて("Craftsmanship" はさう必要なものではないのであらうか。若しさうなら理想的舞臺監督に "A master-craftsman" を要求してゐるゴオドン・クレエグは間違つてゐるのであらうか。

(一一) 自由劇場の『夜の宿』を「模倣」で成功したと言ひ、『星の世界へ』を「創造」で失敗したと言ふ小宮君は、舞臺に於ける「模倣」と「創造」とを如何に分類し、如何に區別し、如何に定義してゐるのであらうか……

私の小宮君に向つて與へたい反問はまだまだ澤山ある。あとからあとからと限りなく込み上げて來

る。併し、もう愈々時間も紙もなくなつて來た。私は言ひやうのない不滿足を持つて、こゝに筆を擱く……　（大正四、二月）

靈魂の彫刻

——或想像せられたる俳優と或想像せられたる劇評家との對話——

「暫くお休みですね。」

「ええ、御大葬の濟むまでは演れますまいから、明くのはまあ九月の末か十月の初めでせうな。」

「好い鹽梅です。まあ出來るだけ長く休むんですな。」

「謹愼の爲にですか。」

「無論それもありますが、それよりは寧ろ日本の劇壇の爲にです。」

「でも、それなら、休んで怠けてゐたら、益惡くなりさうですね。」

「ところが休む方が好いのです。休んで少し考へる方が好いのです。」

「私は何かを考へるより何かをする方が好いと思つてゐます。」

「そりやあ無論さうです。併し、何かする方が好いといふ事は、何でもすれば好いと言ふ事ではありません。」

「では、何を考へたら好いのでせう。」

「なんにも考へる事はありませんか。」

「ありません。」

「無い筈はないでせう。」

「ところが、無いのです。私は始終爲事をしてゐるので、頭が健全になつてゐるのです。」

「それは健全になつてゐるのではありません。鈍くなつてゐるのです。あんまり勞働が過ぎるので、物を考へる力が無くなつてしまつたのです。」

「あなたは役者が舞臺に立つ事を勞働だと仰しやるのですか。」

「ええ、さうです。少くとも我が日本ではさうです。」

「ぢやあ伺ひませう。勞働とはどういふ事ですか。」

「靈魂の働かない爲事です。靈魂の無い爲事です。唯手や足が動いてるだけの爲事です。唯聲が出たり引込んだりしてるだけの爲事です。」

「でも、あなたはいつか役者は作者の人形にならなければならないとさう仰しやつたぢやありませんか。」

「さう言ひました。併し、私は靈魂のある人形になれと言つたつもりでした。宗教家が神の意志に從へと言ふのは、決して人間の靈魂を殺してしまへと言ふのではないと思ひます。」

「でも、靈魂がある以上は、さう人の自由にはなれまいと思ひます。」

「あなたの言ふのは靈魂ではありません。それは寧ろ靈魂を破壞するつまらない意地と言ふものです。日本の役者によくさういふ事を言つて、作者の戲曲を役者の戲曲にしてしまふのです。」

「でも、エレオノオラ・ヅウゼのやうな強い役者でも隨分脚本を壞したといふぢやありませんか。」

「それはヅウゼが脚本を壞したのではありません。脚本がヅウゼの藝に負けたのです。がたがた普請の作戲曲はヅウゼの持つてるやうな強い藝の力で一搖り搖られるとばらばらに毀れてしまふのです。ヅウゼが壞さうと思つて壞したのではありません、脚本の腰が弱いので、脚本の方で毀れたのです。」

「では、なぜサルヅウだのズウダアマンだのピネロオだのといふ毀れさうな戲曲家の作ばかり選んで演つたのでせう。」

「決して自ら選んだのではないのでせう。サルヅウや何かの物を演るのが如何に迷惑だつたか、それはあの人の談話を讀んでもよく知れます。あの人にはイプセンさへ一種のメロドラマに見えたのですからねえ。」

「それぢやあ、どんな芝居なら喜んで演ると言ふのでせう。」

「希臘の芝居です。素朴で堅實で純一な希臘の古劇です。この外にヅウゼには芝居がないのです。」

「ダンヌンチョはどうなのでせう。」

「それは私も正直な所が知りたいと思つてゐます。併し、二人の仲が餘り長く續かなかつた事を見れば、その邊の消息も分かりさうですねえ。」
「ホオフマンスタアルをどう思ふでせう。マアテルリンクをどう思ふでせう。」
「ツウゼがホオフマンスタアルやマアテルリンクをどう思ふかと言ふ事は私も知りたいと思つてゐます。併し、もう今日のヅウゼは芝居などといふ事は考へてゐないかも知れません。現代の芝居などといふ事を考へるのは、何か餘程下等な事でも考へるやうに、ヅウゼには思はれるでせう。」
「もう舞臺には出ないのでせうか。」
「恐らく出ますまい。もう餘程體が惡いらしいし、前から芝居をするのを一種の苦痛にしてゐた人ですから、まあ内で薔薇の花でも作つて、時々佛蘭西へ彫刻家のロダンを訪ねに行く位が樂しみなのでせう。料理を拵へるのが大層巧いさうで、ロダンに手製の伊太利料理を食べさせるさうですよ。」
「ロダンの藝術と共通する所があるのでせうか。」
「二人は非常な仲好しださうです。ヅウゼの舞臺は絶え間なき彫刻の連續だと言ひますから、その舞臺の彫刻がロダンの藝術と合ふのでせう。」
「役者の藝も中々むづかしい所まで行くものですねえ。」
「靈魂がなければそこまでは行きません。」

「あなたはさつきから頻に靈魂靈魂と仰しやいますが、そんなに靈魂といふものが役者に取つて貴いものでせうか。先達あなたに伺ひましたが、役者の藝術は肉體だ、役者の藝術は肉體藝術 Körperkunst だといふ事ではありませんか。」

「無論さうです。併し、それは畫家の藝術の材料が繪の具だと言ふのと同じで、材料その者が藝術だと言つたのではありません。繪の具は決して藝術ではありません。繪の具に靈魂がはひつて始めて藝術になるのです。役者の藝術の材料は何よりも一番靈魂に近い所にあるのに、どういふわけで役者の藝術は畫家の藝術よりも靈魂を離れてゐるのでせう。」

「では、靈魂のないものは藝術ではないと仰しやるのですか。」

「さうです。靈魂のないものは藝術ではありません。」

「では、能樂のやうなものはどうです。あれはヴゥゼの藝と同じやうに彫刻の絶えざる連續だと言ひますが、私はあの種類のものに靈魂があらうとはどうしても思へません。あれは生きた人間が死んだ人形になつてるんです。情に依つて動くべき人間の顏が、動かない木の面になつてるのです。」

「ところがさうぢやありません。能には靈魂が溢れてゐます。寧ろ靈魂その者が躍で出てゐます。能を見る事は靈魂を直視する事です。能は靈魂の彫刻です。靈魂の彫刻の連續です。能に肉體がないといふのならまだ分かります。能に靈魂がないといふのは一向分かりません。」

「少しでも靈魂があるものなら、どうしてそれが私に見えないでせう。」

「盲になつてるから見えないのです。向うが死んだ面を冠つてるのではなくて、あなたが死んだ面を冠つてるからです。」

「私がどうして盲になつてるのです。どうして死んだ面を冠つてるのです。」

「『肉體』で盲になつてるのです。靈魂のない肉體は死んだ面です。あなたはその動いてゐるやうに見えて實は少しも動いてゐない死んだ面を冠つてゐるのです。」

「それぢやあ、木で出來てる面が生きてゐて、血の通つてる人間の顔が死んでると仰しやるのですね。」

「さうです。靈魂がはひれば木の面も生きて動きます。靈魂がはひらなければ人間の顔も木や石と同じ事です。」

「成程、それでやつと分かりました。ゴオヅン・クレエグ一派がマスク（假面劇）の復活を主張するのも、ヅウゼが希臘の古劇を慕ふのも、要はそこにあるのですね。」

「さうです。ロスタンの『シヤントクレエル』も、マアテルリンクの『青い鳥』も、アンドレエエフの『飢渴王』も、ホオフマンスタアルの『イエエデルマン』も、その點から見なければ面白くないと思ひます。」

「純でない肉體を面で隱すといふ所にマスクの精神はあるのですね。

「さうです。肉體を剝ぎ取つて、靈魂を裸にして見せるのです。私は日本にもかういふ藝術があるかと思ふと嬉しくて堪りません。若し私に金があるなら、ヅウゼとロダンとゴオヅン・クレエグを日本に招待して、『弱法師』一つでも好いから見せて遣りたいと思ひます。」

「さうして見ると、吾々俳優も能は餘程參考にして好いわけですね。」

「勿論です。併し能の精神を理解しないで、唯見た所でなんにもなりますまい。日本人は Adaptation が好きですから直ぐそれに似た物で、それよりずつと趣味の低いものを拵へる位が落ちでせうから。」

「それぢやあ、やつぱり見ない方が好いでせうか。」

「先づ見ない方が好いでせうな。見て分かる人は、もう役者が厭になるでせうし、分からない人は直ぐと今の燒き直しを始めませうから、どつちにしても日本の劇壇にとつて幸福ではありません。」

「あなたのやうに仰しやられると私共はどうして好いか分かりません。一體、どうしたら好いのでせう。どうしたら日本の劇壇の爲になるのでせう。」

「休むのです。休んで考へるのです。靈魂の事を考へるのです。」

「でも、それは餘り漠としてゐて分かりません。もう少しなんとか具體的な方法はありますまいか。」

「藝術は手品ではありません。方法を傳授されたからと言つて、それが何の役に立ちませう。ミミイクの力・ヒ、ユ、を一層上げた所で、數限りもない人生の表情がどれでも現はせるといふものではあ

りません。」

「それぢやあ、やつぱり自分で考へるのですか。」

「自分で考へるのです。自分の靈魂に火を點けるのです。そこで始めて自分の藝術が始まるのです。」

「ぢやあ、家へ歸つてよく考へて見ませう。」

「お考へなさい、お考へなさい、いつまでもお考へなさい。一生考へ通しに考へても構ひません。日本の劇壇に一人でも考へた役者がゐたといふ事は、日本の演劇史の上の誇りになります。レオナルド・ダ・ヰンチは何かしたといふよりは何かを考へたといふ點で偉人だといふではありませんか。」

「それでは、これで御免を蒙ります。」

「左様なら。」

「左様なら。」　（大正元年八月）

小さき新しき劇場へ

A――或演藝記者
B――或舞臺監督

A。もう芝居はなさらないのですか。

B。當分したくないと思ひます。芝居がしたくないと思ふばかりではありません。當分芝居の事については何事も言ひたくありません。三四年書齋へ閉ぢ籠つて、靜に讀んだり考へたりしたいと思つてゐます。

A。あなたは絶望したのですか。あなたはあなたの理想を捨ててしまつたのですか。

B。いいえ、絶望もしません。理想を捨てもしません。私の「夢」は依然として私の「夢」になつてゐます。

A。それなら、その「夢」を直ぐに實現するやうに努めたら好いではありませんか。實現しない夢は何にもなりません。

B。私はさうは思ひません。「夢」は夢のまゝに、たとひ實現されないでも偉大なるものです……。

クレエグの夢はいまだに實現されませんが、それでもやつぱり立派なものだと思つてゐます。「夢」といふものは、小さければ小さい程實現が容易です。大きければ大きい程實現が困難です。私の「夢」も可なり大きいと信じてゐます。それ故さう直ぐに實現が出來ないのです。

A。併し、あなたが今までやつて來た事は、あなたの「夢」を實現する端緒ではなかつたのでせうか。なぜ、あなたはそれを中途で止めてしまはうとなさるのです。

B。中途で止めても少しも惜しくはないからです。私は出發點を間違へてゐたのです。私はもう一遍初から出直さうと思つてゐるのです。

A。それは眞面目な藝術家が幾度となく逢着する問題です。併し、芝居といふものは「舞臺」なしには考へられません。あなたの新しい出發點は、なぜ「舞臺」から生れないで「書齋」から生れるのでせう。

B。油繪を目的とする繪の學生に、いきなり油繪の具を取扱ふ事が許されないと同じやうに、舞臺を目的とする私にも、いきなり舞臺を取扱ふ事は許されません。私は先づ木炭を走らせて「形」を學はなければならないのです。私は先づ書齋へ引込んで、「頭」と「心」とを作らなければなりません。「色」の前に「形」があるのです。「肉」の前に「骨」があるのです。

A。御尤な御意見です。併し、それはまだ經驗のない若い者の踏むべき道で、あなたのやうな經驗家

の日にすべき事ではないでせう。あなたのやうな方に又新しくそんな事をやり出されたら、唯さへ遲步の遲々たる日本の劇壇は、いつになつたら物になる事が出來るでせう。

B。あなたは私の事を經驗家だと仰しやいます。併し、私の踏んで來たやうな事が果して眞の意味での「經驗」でせうか。徹底した自覺のない經驗、確固とした目標のない經驗、それが果して本當の「經驗」でせうか。私は唯無鐵砲にいろんな事をやつて來ただけの事です。

A。あなたのお詞は謙遜に過ぎて、却つて不快な感じを起させます。私は今まであなたのお書きになつたものも大抵讀んで來ました。あなたの舞臺の上でなすつた爲事も大抵は見て來ました。たとひ、それらには幾多の缺點があつたにせよ、まさか「無鐵砲」だとは思ひませんでした。いいえ、決して「無鐵砲」だとは思へませんでした。

B。あなたの御同情は感謝します。併し「無鐵砲」だつた事は事實です。私は「芝居」の「し」の字も理解せずに自分の爲事をして來たのです。

A。それは嘘です。

B。いいえ、本當です。私も初めは、自分には——少くとも自分だけには——「芝居」が分かつてゐると信じてゐたのですが、去年の夏あたりから自分にはまだ「芝居」といふものがまるで分かつてゐないのだといふ事に氣がついて來たのです。「演劇とは何ぞや」「舞臺とは何ぞや」「俳優とは何ぞや」

さういつた極めて初歩の問題さへ、私にはまだ徹底した理解が得られてゐないのです。

A。併し、それのはつきり分かつてゐる人が、この廣い日本に一人でもゐるでせうか。

B。それは、私もゐるとは思ひません。私は世間が盲であるやうに自分も盲であるといふ事に氣がついたのです。芝居をする者は澤山あります。芝居を論ずる人は澤山あります。併し「芝居」といふものの「本體」の分かつてゐる人が一人でもありませうか。解剖學者が人體のあらゆる細部を知り悉してゐるやうに、「芝居」といふモンスタアのあらゆる筋肉を知り悉してゐる人が一人でもありませうか。日本の劇壇はさながら「群盲象を撫するの圖」だと思ひます。

A。さう仰しやられれば一言もありません。私ども演藝記者にしてからが、毎日のやうに劇場に出入はしてゐても、芝居の事は、いつまで經つても、なんにも分からないのですから。

B。そのお詞が本當なら、あなただけには今にきつと分かる時が來ます。

A、それは又なぜですか。

B。「分からない」といふ自覺を持つて入らつしやるからです。大抵の人はみんな「分かつてゐる」と思つてゐるのです。だから、いつまで經つても分からないのです。「分かる」といふ事は「分からない」といふ所から出發しなければなりません。「分からない」から「分かる」が生れるのです。「分かる」から「分かる」は生れません。私が出直すといふ意味も、本當に「分からない」から、先づ本當

に「分からなく」ならうと思ふのです。

A。少しあなたのお考へが分かつて來たやうに思ひます。そこで、あなたは先づ「書齋」の中で何をなさらうと言ふのですか。

B。それは數へ切れぬ程澤山あります。私は先づ俳優の傳記や舞臺監督の傳記が讀みたいと思ひます。かれ等が實際して來た事の記錄が讀みたいと思ひます。組織のない思想家の抽象的な議論――これは夢想とは違ひます――よりは、先づ實際やつて來た事、實際やりつつある事が知りたいと思ひます。勿論、抽象的な議論もおろそかには出來ません。併し、それは個人に聞くよりも寧ろ自分で作り上げて行きたいと思ひます。それから私は又、舞臺面の寫眞、扮裝した役者の寫眞も澤山に見たいと思ひます。そして、その一つ一つに就いて、詳しく考へて見たいと思ひます。古今の繪畫彫刻の寫眞や複寫も出來るだけ澤山見たいと思ひます。そして、繪畫からは色彩と構圖とを、彫刻からは姿勢と運動とを學びたいと思ひます。表情心理の本も見たいと思ひます。圖案の本も澤山見たいと思ひます。建築の本も見たいと思ひます。風俗の本も見たいと思ひます。

A。脚本はお讀みにならないのですか。

B。それは私の書齋での寧ろ最後の爲事です。初めは色々な様式の脚本を、一種宛座右に持つてゐれば、それで澤山です。私は今申したやうな色々な本から得た智識と理論とを、僅か二つか三つの脚

本に當てはめて、幾度も幾度も考へて見たいと思ひます。

A。成程。そこで、それが濟むと、舞臺でそれを應用して見るといふわけですね。

B。いいえ、「舞臺」へ行くまでにはまだ大分間があります。

A。「書斎」と「舞臺」の間に、まだ何處か通らなければならない所があるのですか。

B。ありますとも。先づ第一が「研究室」です。

A。「研究室」と言ひますと。

B。理化學の實驗室のやうなものです。そこには先づ舞臺の模型が一つ用意されなければなりません。その模型舞臺には小さいながら光の試驗が出來る裝置がしてなければなりません。私はそこで、背景の色と光との關係や、人物の位置や、家具の按排やなどを、樣々に研究して見なければなりません。

A。あなたは丸でゴオヅン・クレエグのやうな事を考へてゐるのですね。

B。いいえ、私はこの日本で出來るだけの事を考へてゐるのです。クレエグの考へてゐるやうな事が、とてもこの日本で出來ようとは思ひません。

A。「研究室」でなさる事は、それだけですか。

B。いいえ、まだ澤山あります。蓄音機を一臺備へつけて、西洋の古今の名曲や西洋の有名な唄ひ手の

歌が聞きたいと思ひます。これは少しなりとも音樂に對する頭を作る爲です。音樂に對する「頭」を作るには多くの好い曲を出來るだけ幾度も聞くのが一番確な道だと思ふからです。それから色々の物音を模す道具を備へて置いて、これらを樣々に試驗して見たいと思ひます。例へば鳥笛とか馬蹄の音をさせる道具とかです。併し、これは今まである物を使ふよりは、寧ろ新しい工夫に心を傾けたいと思ひます。私はいつか花火の音を聞いて、あれを芝居ではどう模したら好いだらうと考へて、或方法を思ひついた事がありました。さういふ事を試驗して見たいのです。

A。あなたのさういふ方面の才能は今までのあなたの「舞臺」にも澤山見られました。あなたが思想家風の批評家からいつも攻撃されるのは寧ろその點からではなかつたでせうか。「かれは枝葉な物質的準備にばかり苦心してゐて肝心な精神的準備を忘れてゐる」と言つて。

B。いくら攻撃されても、これを廢める事は出來ません。これなしに「演劇」は成り立たないのですから。あなたは私にこの方面の才能があるやうな事を仰しやいましたが、まだまだあんな事ではしやうがないのです。もつともつと精緻に、もつともつと確實に、色々な工夫をして行かなければならないのです。

A。それは御尤です。併し、いくらさういふ方面の準備がよく出來ても、肝心な「役者」がだめだつたら、しやうがないではありませんか。

B。そこです。私は「研究室」から「學校」へ進むのです。

A。「學校」と申しますと。

B。俳優の學校です。新しい俳優の學校を作つて、生徒をも募り、自分もその中へはひつて一緒に研究して行くのです。

A。すると、これからのあなたの「舞臺」には今までの役者は使はないのですね。

B。絕對に使ひたくないと思ひます。所謂「新しい役者」でさへ私の學校へは入學を許すまいと思ひます。まだ一度も舞臺へ乘つた經驗のない無垢な青年少女ばかりを集めたいと思ひます。

A。入學の資格はむづかしいのですか。

B。別にむづかしくはありませんが、役者になれさうもない人は遠慮なく斷ります。その方がその人にとつて幸福なのですから。

A。それだけではあんまりぼんやりしてゐて分かりません。どういふ人ならはひれるのです。

B。勿論、不具であつてはなりません。愚鈍であつてもなりません。併し、そんな事は教育と運動で或程度までは進歩させる事が出來ると信じます。一番肝心な事は少くとも三年間位支へる事が出來るだけの學費を持つて來る事です。

A。「學校」といふ以上、それは當り前の事でせう。

B。ところが從來の「新しい役者」はさうではありませんでした。かれらは學校とか劇團とかへはひれば、いきなり書拔を貰つて、直ぐ舞臺へ立つ事が出來るものだと思つて來るのです。又實際さうだつたのだから仕方がありません。併し、私の「學校」ではさういふ事は許されません。私の「學校」の生徒達は、短くて三年、長くて五年修業した上でなければ、公の舞臺に立つ事が出來ません。

A。その三年なり五年なりの教育はどういふ風になさるのです。主に學問をさせるのですか。主に芝居の稽古をやらせるのですか。

B。どちらも「主」にはさせません。私は「人間を作る事」に最も重きを置かうと思ひます。

A。すると、普通の教育學校と別に變りはないのですね。

B。普通の學校以上に「人間を作る事」に力を盡さうと思ひます。「役者」になる第一要件は先づ「人間」になる事ですから。

A。それはさうです。併し、あなたはあなたの生徒を「人間」にする爲に、普通の學校で授けるやうな教育をかれらに授けようとするのですか。

B。全然違つた教育を授けようと思つてゐます。

A。「全然違つた」と仰しやいますと。

B。私は「音樂」と「舞踊」で「人間」を作らうと思つてゐます。そこで「人間」といふものを知つ

てゐる音樂の教師と、「人間」といふものを知つて居る舞踊の教師とを、私の同志に加へたいと思つてゐます。

A。あなたはジヤツク・ダルクロオズのやうに韻律（リズム）で人間を教育しようとなるのですか。

B。私の思想がダルクロオズから出て來てゐる事は爭はれません。私は音樂と舞踊とで生徒達の「肉」をも「心」をも立派に作り上げる事が出來ると信じてゐるのです。

A。あなたの「學校」でやる事はそれだけですか。

B。いいえ、さうではありません。私の「學校」の最後の目的は演劇にあるのですから、その「音樂」（發聲法發音法をも含む）といふ課目と「舞踊」（體操をも含む）といふ課目の上に、「演劇」といふ大きな課目があるのは無論の事です。私の生徒達は「音樂」と「舞踊」とで「人間」に作り上げられながら、「演劇」といふ課目に絕えず沒頭しなければならないのです。

A。「演劇」といふ課目では何を教へるのですか。

B。芝居の abc から教へたいと思ひます。今までの新しい俳優教育が侮蔑してゐたやうな小さな事から教へたいと思ひます。給て言へば、先づ直線を一本引く事から教へたいと思ふのです。さうして、極めて系統的にゆつくり奥の方へ進んで行きたいと思ひます。勿論、最後には俳優として學ばなければならない一切の事を學ばせたいと思ひます。一面、演出家にもなれる資格をさへ與へたい

と思つてゐます。(尤も、演出家としては別に專門の學生を養成するつもりですが。)

B。その教育が一通り出來上がると、愈舞臺の上へ立たせる事にするのですか。

A。さうです。併し、まだ公の舞臺へは立たせません。學校の中にある稽古舞臺に立たせるのです。そして、十分「試演」を重ねてから、始めて公衆の前の舞臺に立たせるのです。その時までには、私も一緒に研究を重ねて來て、きつともう新しい演出家になる資格が得られて來てゐると信じます。ここに始めて私の「小さい新しい劇場」の幕が明くのです。

B。成程、それでは全部やり直す事になるのですね。併し、實際あなたはそんな事をしようとなすつて入らつしやるのですか。

A。實際しようと思つてゐるのです。

B。もうお始めになつたのですか。

A。もう始めました。「書齋」時代を始めました。

B。氣の長い事ですな。「書齋」から「研究室」、「研究室」から「學校」、「學校」から「舞臺」……あなたの一生の内にそれが成し遂げられる事ですか。

A。或は成し遂げられないかも知れません。世界の爲事には人間一人の一生で成し遂げられない事が澤山ありますから。

B。それでも、あなたは失望しませんか。

A。決して失望しません。私の後には多くの「子孫」が附いて來てゐます。

B。どうぞ、その勇氣を落さないで下さい。その勇氣さへ落さずに進んで下さるなら、何年あなたが「舞臺」を遠ざかつて入らしつても、私は決して殘念だとは思ひません。

A。有難う存じます。それではもう暫くお目にもかかりません。芝居の議論も當分は伺ひません。どうぞ御機嫌宜しう。

B。御機嫌宜しう。　（一九一六、二、一二）

新劇復興の爲に

A――私
B――私の若い友達

Aの獨白

日本の「新しい芝居」よ。哀れな日本の「新しい芝居」よ。

お前のこの頃の瘦せやうはどうだ。お前のこの頃の影の薄さはどうだ。お前はオイケンやベルグソンやタゴオルのやうに、やつぱり「一時の流行」であつたのか。

お前が始めて外國からこの國へ渡つて來た時、この國の所謂「有識者」はどんなにお前を歡迎したらう。どんなにお前を有難いものに思つたらう。そして、どんなにお前を無くてはならぬものに思つたらう。

然るに、今日のお前はどうだ。お前は僅に「田舍廻り」に生きてゐる。お前は辛くも淺草公園に生きてゐる。そしてもう「有識者」とは何の關係もなくなつてしまつた「有識者」の末流とも何の交渉もなくなつてしまつた。

成程、お前は昔から見れば懐は好くなつたかも知れない。著物は美しくなつたかも知れない。併し、お前の肉體はどうだ。お前の魂はどうだ。お前はまるで幽靈のやうに瘦せた體の内に、死んだ海月のやうな魂を抱いてゐるだけではないか。

それでも、お前の懐なり著物なりが、ほんとに豐になつたのなら、まだ慰む便もある。お前の懐や著物は、いくら好くなつたと言つても、まだまだお前の敵として戰つた「古い芝居」の足元へも及ばないではないか。お前は「古い芝居」の車夫にも及ばない富を得た代りに、お前の千萬金にも換へ難い肉體や魂を無くしてしまつたのだ。

日本の「新しい芝居」よ。哀れな日本の「新しい芝居」よ。

一體、お前がさう云ふ運命になつたのは、お前自身が惡いのであらうか。お前自身が招いた事なのであらうか。

俺は決してさうは思はない。お前に惡いところは少しもない。お前に罪は微塵もない。お前を迎へたこの國が惡いのだ。お前をこの國へ迎へて置きながら、お前にあらゆる侮辱を與へたこの國の似て非なる「革命者」が惡いのだ。

俺がお前の師匠に會はうと思つて、外國へ出かけた時分は、お前がこの國で一番全盛な時分だつた。あの時代の事を考へると、お前はこの先この國で、どんなに榮えて行くか分からなかつた。俺はお前

の多くの傳言やお前の多くの註文を携へて、非常な元氣でこの國を出發した。

俺は迚も自分一人では處理し切れない程な多くの傳言や多くの註文を背負つて、この國を出たのだが、それでも俺はお前の本國へはひると、面倒な顏一つせずに、正直に又勤勉に、自分の責任を果し始めた。

併し、俺は露西亞を濟まして獨逸へはひると、もうお前に就いての惡い消息を聞かなければならなかつた。それはお前の爲に出來た近代劇協會といふ團體が東京の帝國劇場で『ファウスト』を演ずるといふ事であつた。俺はそれを聞くともうお前が故國で妙な取扱を受けてゐる事が分かつた。俺は『ファウスト』のやうな永遠に新しい芝居を、所謂「近代劇」でないからと言つて、お前が救かれたと思つたのではない。日本のやうな國で『ファウスト』のやうな芝居が演ぜられるには、それに相當した長い準備がなければならない。然るに、國を立つ時はまだその氣もなかつた事が、俺が國を出てから僅二月經たない内に、忽ち實行されると聞いては、流石の俺も驚かずにはゐられなかつた。

俺は幸ひ國にゐなかつたので、俺の肉眼でそれを見る苦痛は免れたが、それが如何に詩人に對し、お前に對し、又お前の宗家たる「芝居」その者に對して冒瀆であつたかは、俺がその後聞いたり讀んだりした事で確められた。

哀れな日本の「新しい芝居」よ。

その『ファウスト』が――羊頭狗肉の『ファウスト』が――詐僞に等しい『ファウスト』が、不幸にも興行として大成功を收めた事が、やがてお前の「破滅」を招いたのだ。

近代劇協會の當事者は、忽ち世間を嘗めてかかつたのだ。もうお前の本物などは見せないでも好いと思つたのだ。看板さへ大きければ好い。中身などはどうでも好い。お前の持つてゐる名前の內で、出來るだけ大きさうなのを一つ見つけて來さへすれば、あとは役者を集めて、道具を好い加減に拵へて、なんでも早く幕さへ明けてしまへば、それでもう好いと思ふやうになつたのだ。

「新しい芝居」よ。一體、お前の姿を本當に見せようといふには、第一にお前の魂をはつきり讀み取らなければならない。その上、舞臺の器械的設備と役者の肉體的修練とを十分綿密に用意しなければ、とてもお前を「完全な姿」に於いて見せる事は出來ないのだ。併し、そんな面倒な事はしないでも、大勢の人が欺されて集まつて來て、お前の姿でもないものをお前の姿だと思つて、お賽錢を澤山に投げてくれれば、當事者にとつてこれ程氣樂な事はない。そこで、狡猾な不勉強な良心の無い人間は、誰しもさういふ樂な道へ趨かうとする……近代劇協會の『ファウスト』は、手もなくさういふ狡い人間の道案內をしたやうなものだ。

日本の「新しい芝居」よ。哀れな日本の「新しい芝居」よ。

俺が留守の間にお前の周圍に起つた不祥事は、唯に「ファウスト」の「運日滿員」ばかりではなかつた。お前を世話するものの中で、最も眞面目でもあり又最も有力でもあつた文藝協會、それに不快極まる内訌の起つたといふ事も、お前にとつての一大不幸であつた。勿論、俺はこの内訌の眞相を知らない。一人の女優が禍の元だと言ふ者がある。役者と役者との暗鬪から起つた事だと言ふ者もある。幹部の藝術的意見が個々になつて來たからだと言ふ者もある。併し、そんな事はどうでも好い。俺はそんな事を知らうとも思はなかつたし、又調査しようとも企てなかつた。兎に角、一つの團體としてさへまだ力の弱いものが更に幾つかの小さい團體に分かれて、前よりは一層力の弱いものになつた事だけは事實だ。併し、それはまだ好いとして、何よりもお前にとつて一番不幸だつた事は、幹部の筆頭であつた坪内博士が、その分かれた小さい團體のどれにも身を置かないで、全くお前を見捨ててしまつた事だ。若し、博士が苦痛を忍んで、どの團體かにこびり附いて、飽くまでもお前の世話をし續けて下すつたら、お前も今日のやうな見じめな境遇には會はないで濟んだかも知れない。併し、博士は無情にもお前を捨ててしまつた――當時の博士の胸中を思へば、無情と言ふのも殘酷かも知れないが、たとひどんな苦しい事が起つて來たにしても、一旦自分が世話をしかけたものを途中で棄ててしまふのは無情に違ひない。それも、お前に惡いところがあるのなら、爲方もないが、お前に惡い點は微塵もないのだ。博士を苦しめたのはお前ではなかつた。決してお前ではなかつた。

日本の「新しい芝居」よ。哀れな日本の「新しい芝居」よ。

博士の家を追はれたお前は、藝術座だの無名會だの舞臺協會だのといふ博士の分家を、それからそれと食べて歩かなければならなくなつた。

俺がお前の本國から歸つて來たのは、丁度その時分だつた。勿論、俺はお前の註文しただけのものを悉く持つて歸る事は出來なかつたが、それでも短い月日の割には、可なり集められるだけのものは集めて歸つたつもりだつた。併し、俺がその重い荷物をえつちらおつちら擔いで歸つた時は、もうさういつた物がお前にとつて不要になり始める時分だつた。俺は俺の荷物を、紐も解かずに、その儘戸棚へ投り込んでしまつた。

それでも、お前が藝術座――恐らくモスクワのフドォシエストベンヌイ、テアトルから來た名だらう――といふ立派な名の下に、改めてお前の姿を見せた時は、可なりに世間の視聽を集めたものだつた。狂言も兎に角『モンナ・ワンナ』と『內部』といふ飽くまで眞面目なものだつた。

併し、もう嚴格な本家の大旦那の目の屆かない所へ來たお前は、分家の小旦那達にそろそろ粗末な取扱をされるやうになつてゐた。多くの藝術的な豫告があつたにも關らず、あの鈍感な『內部』の演出はどうであつたらう。あらゆる古い芝居に Los von を叫んだこの一座のギドオやワンナが、どんな

にあの時古臭いぎつくりぼつたりをやつたか、それはいまだに俺の目に殘つてゐる。
日本の「新しい芝居」よ。併し、お前がほんとに酷い目に會ふには、まだまだ多少の年月があつた。
お前が、ほんとに莫迦にされ始めたのは、あの「カチユシヤの唄」からだ。「復活」は、お前にとつては「復活」ではなかつた。「復活」ではなくて「死滅」だつた。「カチユシヤの唄」で當つた「復活」――トルストイにはほんの僅しか關係のない「復活」――まるで默阿彌の芝居を見るやうなセンチメンタリズムの「復活」――あれから、お前の本當の姿は段々舞臺の上に見られなくなつた。お前は段段名前ばかりになつた。そして、名前ばかりのお前がお前だとして、今までお前を見た事もない人達に喝采され出した。そして、今まで不完全なお前の姿の内にも本當のお前を求めてやまなかつた人達が、段々お前を遠ざかるやうになつてしまつた。
藝術座が「二元の道」を說き出したのも、丁度その頃からだつたらう。「二元の道」とは何の事だ。簡單に言へば、一方では神に仕へながら一方では人に仕へる事だ。さう言ふのが若しむつかしければ、一方では金儲けをしながら、一方では藝術家にならうといふのだ。卽ち、少しは俗衆に媚びても、先づ金をうんと儲けた上で、それから損得を顧みない純粹な藝術を見せようといふのだ。
勿論、芝居といふものは金がなければ出來ない。金は芝居の第一條件だ。それは俺でも知つてゐる。併し、正直な生活に入るだけの金は正直な爲事で得られる。純粹な藝術に入るだけの金は純粹な藝術

で得られる。それは夢だと笑ふ人もあるかも知れないが、俺はどうもさうより外信じられぬ。勿論、その境地へ行けるまでには、鹽も嘗めなければなるまい。水も飲まなければなるまい。併し、最後にはきつと人間並のパンが食つて行ける。きつと食つて行ける。

この信仰がない位なら、初から藝術などは止めてしまつた方が好いのだ。藝術などは止めにして、金儲け一方に走つた方が好いのだ。その方が餘つ程正直だ。餘つ程眞劍だ。『盜みをしながら施しをする』やうな二元の道が、いつまで經つても一元になりつこはない。

『復活』で味をしめた藝術座が、二元の道を說き出してから、お前は本當に見じめな目を見始めたのだ。お前はやがて淺草の六區へ連れて行かれた。お前は大阪俄や活動寫眞と一緒に陳列された。そして、あの埃だらけな、外から見通しな野天のやうな舞臺で、薄暗い醜い光の中で、臭い息と噎せるやうな烟の籠つた空氣の中で、耳も聾になりさうな騷がしい物音と人聲の中で、八公熊公の前にお前の姿を晒さなければならなくなつた。あたりが騷がしい爲に、役者の聲は段々高く叫ぶやうになつた。あたりが暗い爲に、役者の目は段々大きく見張るやうになつた。役者は群衆の勢に負けまいとして、舞臺の上で出來るだけ荒ばれた。哀れな日本の「新しい芝居」よ。かくして、お前は咽喉を割られたり、眦を切られたり、手足を拔ける程引つ張られたりした。無慙に傷つけられたお前の魂は、やがて公園の池へ投げ込まれてしまつた。

日本の「新しい芝居」よ。哀れな日本の「新しい芝居」よ。

俺はもうこの上お前の見た憂き目を書き綴るに忍びない。

お前のお蔭で世の中へ出られた役者等が、今ではみんなお前を見捨ててしまつた。『ファウスト』の役者が『役者の妻』や『金色夜叉』をやる『馬泥坊』の初演者が連鎖劇といふものに堕ちる。最後まで踏み留まりさうに見えた、あの奇蹟的な舞臺協會までが、今では貞奴の配下について嘘の喜劇『玉手箱』をやつてゐる。

伊庭孝は今何をしてゐる。上山草人は今何をしてゐる。川村花菱は今何をしてゐる。彼等の内一人でも、お前に對して今なほともに顔を合せる事の出來るものがあるか。

哀れな哀れな日本の「新しい芝居」よ。

今ではもうその存在をさへ認められなくなつた哀れな日本の「新しい芝居」よ。

併し、決して絶望してはいけない。決して自暴に陷つてはいけない。

少くとも俺は、少くとも俺一人は決してお前を見捨てない。お前の爲に俺の今までして來た事は、お前の氣に入らなかつた所も多かつたらう。お前の爲に俺のする事は、これから先またどんなに失敗

を續けるか分からない。併し、俺は決してお前を侮辱しない。俺は決してお前を見捨てない。

俺のする事はのろい。極めてのろい。それが爲に世間は俺を誤解するかも知れない。俺がお前を捨ててしまつたやうに思ふかも知れない。併し、世間などが何と思つたつて構はない。俺はゆつくりやる。ぢりぢりと基礎を固めながら遣る。俺一代で出來なかつたら、子や孫に引き繼いでも遣る。そして、きつとお前を、本當のお前を、日本のものとしてのお前を、もう一遍世の中に出さずには置かない。

昨今、この國で一番盛なものは舊劇だ。一時は實際滅びかけた、あの骨董品の舊劇だ。併し、それは決して今の舊派の狂言なり役者なりが時代を絕して優れてゐるからではないのだ。今ではお前がそんな姿になつてゐる。新派はあんな風に衰へてゐる。小芝居はみんな連鎖劇といふ一種の見世物になつてしまつた。中流以上の見物に行くべきところは舊劇の芝居より他になくなつてしまつた。そこで、舊劇が繁昌するのだ。狂言などはどうでも好いのだ。役者などはどうでも好いのだ。舞臺の設備などはどうでも好いのだ。唯、他に行くところがないから、舊劇へ行くのだ。

それを、舊派の役者達は何か自分達の手柄のやうに思つてゐる。興行師ももうこれで押し通して行けば大丈夫だと思つてゐる。ところが、俺にはそれが危なつかしくて、とても見てはゐられない。

第一、見物はさういつまで同じものを見てゐるものではない。何か新しい物を要求する。何か珍しいものを要求する。それがどうしても得られなければ、古い物でも同じ物でも我慢して見て行くだら

うが、若し一旦それに代るだけの價値のある、或はそれ以上の價値のある新しい物が現れて來たら、見物はきつとその方へ行くに違ひない。

まあ歐洲戰爭の續いてゐる内は大丈夫かも知れない。併し、この大戰爭が濟んだ曉には、どんな恐しいものが向うから渡つて來るか分からない。それに對抗するだけの準備を今の興行師なり役者なり作者なりが果して少しでも持つてゐるだらうか。

日本の「新しい芝居」よ。決して失望してはいけない。決して落膽してはいけない。

お前の本當に立つのは寧ろこれからだ。今までお前に追從して來た者は、みんな嘘の人間だ。今のやうな姿になつたお前を見捨てないで、もう一遍これからお前を守り立てて行かうといふ人が、本當にお前の味方なのだ。

もうお前の前に敵はない。新派は當然撃たれる筈のところを撃たれて、倒れてしまつてゐる。連鎖劇は供給の相手が全然違ふから、計算に入れる必要はない。ひとり全盛を誇つてゐるのは舊派であるが、それも唯境遇の砂の上に危い樓閣を築いてゐるのに過ぎないのだ。

もうお前の前には敵はないのだ。

そして、これからお前に出來るものはお前の本當の味方なのだ。お前の前途は洋々としてゐる。

泣く事はない。嘆く事はない。笑へ。笑へ。威勢よく笑へ。日本の「新しい芝居」よ。衰れな日本

の「新しい芝居」よ。

AとBとの第一對話

B。「新劇復興の爲に」といふのを讀んだよ。

A。さうか。それは有難う。

B。大分方々に反響があつたやうだね。

A。さうかい。僕は知らない。僕は別に反響を求めるつもりであの文章を書いたのぢやない。全體、僕は、「新劇の挽歌」といふ題であの文章を書き始めたのだ。殆ど衰滅に歸した第一次の――若し第二次のがあれば――新劇運動の上に一篇のエレジイが賦して遣りたくて、あの筆を執り始めたのだ。ところが、終に近づくに從て忽に希望が湧いて來た。抑へても抑へても迸るやうな希望が湧いて來たのだ。それで、その儘思ふ通りを書いてしまつて、「挽歌」では變だから、「復興の爲に」と題をつけ替へたのだ。全體、あれは詩を書くつもりで書いたのだよ。

B。さう言へば、島村民藏君なども「妙に感傷的な詩人的態度」だと書いてゐた。蓋し、適評なんだね。

A。「妙に感傷的な」が人を莫迦にしたやうで氣に入らないが、まあさう言はれても爲方がないだら

う。併し、あの中には僕の血涙が籠つてゐるのだよ。あの中で罵倒してゐる人達の事だつて、僕は眞心誠意心配してゐるのだよ。僕はほんとに泣いてゐるのだよ。

B。分かつた。分かつた。そんな風に言ふから「妙に感傷的」だなどと冷かされるのだ。それよりか、もつとあの問題について冷靜に前後策を考へようぢやないか。民藏君の所謂「經世家的」に。

A。いや、さういふ方面なら、坪内先生が新演藝に「日本演劇の前途」といふ長いものを書いてをられるから、あれを見る方が早い。僕等は飽くまで詩人的に出ようぢやないか。罵つたり、嘲笑つたり、泣いたりしようぢやないか。

B。でも、坪内先生の論文はまだ結論へ來てゐない。先生の結論を聞かない内に、吾々の結論を拵へて置いて、比較して見るのも面白いぢやないか。

A。僕はとてもそんな事は出來ない。僕にはとてもそんな餘裕はない。現今の僕は、何も彼も氣に入らないのだ。何も彼も口惜しいのだ。何も彼も悲しいのだ。

B。まあ、さう興奮しないで、靜に僕の言ふ事を聞き給へ。

A。ふむ。では、君には結論があるのか。

B。あるね。勿論、僕は君のやうに專門家ぢやないから、細かい方法などは立てられないが、大體の結論だけはある。

A。その結論は。

B。やつぱり古い役者は古い物をやつてる方が好い。新しい芝居の運動はやつぱり新しい役者でやらなければだめだと言ふのさ。

A。なあんだ。それぢやあ、今までの議論も同じ事ぢやないか。その新しい役者なるものが、今日の狀態になつてしまつてゐるのぢやないか。だから、どうしたもんだらうと言つてるのに、それぢやあ又あとへ逆戾りをするのぢやないか。

B。ところが逆戾りではない。この古い議論がやつぱり新しい議論なのだ。まだ、結論を聞かない内だから分からないが、坪內先生などはこの頃また大分古い役者に好意を持ち始められたやうだが、僕等は斷じて與しないね。まあこの正月の「出陣」の取扱方を見給へ。

A。うむ。あれは全くひどかつた。責任者の歌右衞門と外から來た左團次との外に、一人の役者も脚本に尊敬を拂つてゐない事がありありと見えた。それはいくら坪內先生が辯護されてもだめだ。明かな事實だものな。

B。僕はあの脚本に對して五百圓の懸賞金を拂つた玄文社が一番豪いと思つてゐる。しかも、大谷氏などはあの作者に第二の作をさへ求めてゐるといふではないか。「出陣」の好い作であるか惡い作であるかは別問題として、興行師にさへそれだけの意氣があるのに、役者達のあの怠慢はどうだらう。

A。興行師興行師といふが、興行師の方が餘つ程話が分かるよ。日本で一番いけないのは役者だ。役者さへ一生懸命になれば何でも遣れると僕は思つてる。

B。ところが、情ないかな、それがだめだ。こなひだ市村座でやつた「髑髏尼」だつてさうだ。菊五郎はあの七兵衛といふ役を何と心得てやつたと思ふのだ。或雜誌の樂屋訪問記を見たら「詰まりさかりのついた犬といふより外、云ひやうはないのです」と言つてるぢやないか。吉井勇氏が如何に遊蕩文學の大家でも、まさかあの鐘樓守で「さかりのついた犬」を書かうとしたのぢやあるまい。そんな淺薄な解釋で新しい芝居などはしない方が好いのだ。

A。そりやあ、ほんとにさうだ。

B。だからさ。だから、今までの役者はもうとてもだめだと言ふのだ。いくら言つて聞かしたつて分かりやあしない。頭が違ふのだから。心が違ふのだから。役者にとつて新しい芝居は外國の芝居も同じ事なのだ。

A。成程、そこで、新しい芝居はやつはり新しい役者でなければだめだといふ事になるのだね。

B。さうだ。

A。でも、その新しい役者が今の狀態では爲方がないぢやないか。

B。といふのは、六區へ出たり活動の小屋へ落ちたりした事を言ふのか。

A。さうさ。勿論、さうぢやないか。

B。でも、何處へ落ちたつて、藝さへ墮落しなけりや好いぢやないか、現に島村抱月氏などは二月の早稻田文學に「民衆藝術としての演劇」といふ題で、大に須磨子の淺草出演について氣焰を上げてゐるぜ。

A。へえ。どんな事を言つてゐるのだ。

B。「演劇は綜合藝術であると共に一種の妥協藝術でなくてはならない」と言ふのだ。「もしこの點を度外視すれば演劇といふ藝術は亡びて了ふ」と言ふのだ。

A。へえ。思ひ切つた事を言つたものだね。すると、總ての藝術の內で、芝居といふものだけが俗衆と妥協しなければ生存出來ないと言ふのだね。語を換へて言へば、芝居だけは終に眞の藝術になる事が出來ないと言ふのだね。

B。まあ、聞き給へ。好いかい。演劇は民衆を相手として經濟を立てて行くものだから、多少の妥協は已むを得ない。成程、淺草へ出れば、その妥協分子が多量になる。けれども、これはたゞ程度問題で、いかなる程度においても私が信じて藝術的刺戟と思ふものゝ全くなくなつたものは絕對にやらせない。」「たゞ場所が淺草であるためにといふ批難なら、それは實に愚かな批難である。中味さへかはらなかつたら蒔繪の重箱に盛らうが素燒の皿に盛らうがそんなことは問題でない。」抱月氏は

かう言つてゐるのだ。

A。言に情ない議論だね。成程、中味さへ變らなければ、入れ物などはどうでも好いだらう。併し、中味が變つて來るんだから仕方がない。土瓶に穴が明いてりやお茶が洩るし、鑵詰のハンダが不十分だつたら、中の牛肉は腐るんだからね。君の言ふやうだと、現に抱月氏自身も、淺草では妥協の事實のある事を認めてゐるんぢやないか。語を換へて言へば藝術の墮落を認めてゐるんぢやないか。それだのに、そんな息張つた事を言ふ權利はないと思ふ。

B。併し、抱月氏はかう言つてゐるぜ—よしんば私の一生のうちに見物を眼中におく芝居を百させて、さうでない芝居をたゞ一つさせても私はそれを正しい事であると信ずる。たゞ見物を眼中におく芝居が、まだ純粹な芝居を演ずるのを阻害する場合があつたらその時に始めて私の正義と否とを問はれる問題がおこる。けれども私は一方が他方を害するなどといふことは事實に於ても理窟においても全然ないことであると信ずる。

A。僕は抱月氏が氣の毒になつた。抱月氏は藝術座の今日の生活が、少しも藝術座の藝術に關してゐないと思つてゐるのだね。そこまで盲目になれば、もう澤山だ。もう僕は何も言ひたくない。

B。また君は「感傷的」になり始めたね。まあ落ちついて、僕の言ふ事を聞いて見給へ。僕はあのおとなしい抱月氏がこれだけの氣焔を吐くには、何か餘程しつかりした根據があるに違ひないと思つて

色々に考へて見た。すると、偶と思ひ出したのは、あの去年藝術倶樂部でやつた『闇の力』だ。『闇の力』は十分藝術的な芝居であるに關らず、あの通りな成功を收める事が出來た。抱月氏はきつとあの芝居の事を思ひ出しながら、この說を吐いたのに違ひない。

A。ところが、その『闇の力』だ――今度は僕の方が君より冷靜にならなければならなくなつた――成程、あの芝居は世間で評判が好かつた。僕自身も藝術座が今まで演つた總ての芝居の內で、第一の傑作だと思つてゐる。いつもは遣つつけな衣裳や小道具や舞臺設備の細部な點にまで、不思議にあの芝居では藝術的な注意が拂はれてゐた。併し、肝心の役者はどうだらう。役者は果してトルストイの戲曲以外にどれ程の技藝的感動を吾々に與へたらう。須磨子のアニイシャのあの美し過ぎた化粧はどうだらう。澤田のニキイタのあの弱さうな體つきはどうだらう、併し、まあそんな點はどうでも好いとする。日本の舞臺へ上れば、愛蘭土の百姓でも、露西亞の百姓でもみんな綺麗になつてしまふのが常だから、まあそんな點は咎めないとする（實はこれとても、非常に重大な事なのだが）。序幕は好かつた。二幕目も好かつた。三幕目も幕切れのアンニユイは兎に角として、可なりの出來だつた。四幕目の子殺しも原作通り演つたので、可なりに僕等を動かした。併し、肝心の、――トルストイにとつても、人類にとつても、最も大切な――五幕目へ來て、藝術座は何をしたらう。或人は、あのニキイタの悔悟を見て、「やつぱり默阿彌式の結末が附いてゐるのですね」と言つ

た。實にその通りだ。藝術座はあの偉大な戯曲の結末を全く日本式に、默阿彌式に、しかも、甚だ力の弱い默阿彌式に演じてしまつた。一體あの「闇の力」といふ芝居は、序幕から四幕目までが如何に巧みに演出されても、あの最後の悔悟の場が演じ誤られたら、殆ど全く作者の精神を失つてしまふと言つても好い位な芝居なのだ。然るに、その一番大切な、一番苦心されなければならない五幕目の場が、藝術座では實に無造作に演ぜられてしまつた。心も魂も、何もなしに演ぜられてしまつた。これ果して誰の罪であらう。苟も、抱月氏や吉藏氏に、あの作の精神の分からない道理はない。藝術座の役者達がそれ位の事を知つてゐない訣はない。そんなら、誰が悪いのだ。誰があの力のない、日本の歌舞伎芝居のやうな、或は新派の芝居のやうな結末を作つて了つたのだ。誰でもない。淺草公園だ。六區だ。常盤座だ。藝術座が粥を啜つても、公園などへ出ずにゐたら、きつとあの最後の一幕だつて、立派に演つて退けたに違ひない。

B。と言ふのは。

A。自分はやつてる積りでも——自分でやらうとしても——もう藝が荒んで來てゐるから、自分の思ふ通りのものがそこへ出て來ないのだ。

B。成程。それが君の結論なのだね。

A。さうだ。これが僕の結論だ。僕は演劇だつて、他の藝術と同じやうに、俗衆に妥協してはならな

いと思つてゐる。眞の演劇はそれでなければならないと思つてゐる。經濟の上から妥協すると言ふが、そんなら畫家だつて、經濟の上から看板も書かなければならない事になる。彫刻家だつて、經濟の上からビリケンも作らなければならない事になる。小説家だつて、經濟の上から通俗小説も書かなければならない事になる。併し、さういふ事は、本當の藝術家にとつて到底堪へられる事ではない。他の藝術にはこの妥協が許されないで、演劇だけにそれが許されるといふ道理はない。モスクワの藝術座だつて、少しも俗衆に妥協はしなかつた。ラインハルトのカムマアシュピイレだつて、少しも俗衆に妥協はしなかつた。勿論初には非常な經濟上の困難があつた。併し、今日では二つとも立派な劇場になつてゐる。少し位な經濟的困難に負けて、活動小屋に落ちて行く位なら、いつその事新劇運動の旗などは卷いてしまふ方が好いのだ。

B。併し、どんなに身を落しても新劇運動を續けて行かうとする抱月氏の意氣は賞讃すべきぢやないか。抱月氏は今こそあんな事をしてゐるが、今に經濟的基礎を堅めた上で、更に新しく打つて出るつもりぢやなからうか。

A。どうか、さうあつて欲しい。是非とも、さうあつて貰ひたい。併し、今言ふ通り、一度身を落したら、とても技藝の墮落は免れない。それに經濟的基礎などといふものは、特別な保護者でもない限り、いつまで經つても容易に得られるものではない。僕等はやつぱり貧乏なりに戰つて行かなけ

ればならないのだ。

B。抱月氏には、それが分かつてゐないのだらうか。

A。いや、分かつてゐる。あの人は何も彼も承知し切つてゐるのだ。六區へ行けば藝術の墮落する事も知つてゐる。經濟的基礎などといふものが、水物の芝居道では容易に得られない事も知つてゐる。十分知つてゐながら、今のやうな議論を吐かなければならない立場にゐるのが、あの人の悲劇だ。僕は團體としての今日の藝術座には飽くまでも反對だが、人としての抱月氏には飽くまでも同情を寄せるよ。

B。僕も少し變な氣持がして來た。君にかぶれて「感傷的」にでもなつたのだらう。もう、藝術座の話はその位の事にして置かう。さて、君の言ふ通り、今までの新しい役者はみんな墮落してしまつてゐるとする。そこで、僕の意見に依ると、古い役者もだめだ。さうしたら、今後の新劇運動に參與する役者は誰なのだらう。

A。さあ、そこだて。坪内先生などもそこを今考へられてゐるやうだ。今にきつと立派な解決が與へられるに違ひない。

B。併し、君にだつて、何とか考へはあるだらう。いつか演劇研究所を始めるといふ話だつたが、あれはその後どうなつたのだい

A。それを聞かれるのは實に辛い。丁度、計畫して、發表して、研究生まで極めてから、彼是一年間うつちやり放しになつてゐる。

B。それは無責任ぢやないか。さういふ事をするから、得てして新劇運動が不信用になるのだ。ゴオヅン・クレエグなども始終それで失敗してゐるのだといふぢやないか。

A。何と言はれても爲方がない。併し、僕の場合には言ふに言はれぬ苦しい問題があるのだ。その話をするには、先づあの「新劇場」の話からしなければならない。

B。有難い。君はやつと自分の事を話し始めたね。徒に他を責めるばかりが能ぢやない。君には君で重大な責任がある筈だ。僕が今日君を訪ねたのも、實はその問題を叩きに來たのだ。君の「新劇復興の爲に」の中には、少しも君自身の問題が書いてなかつた。やたらに四方へ當り散らしてゐたばかりだ。それではいけない。自分の事も言はなければだめだ。一體「自由劇場」はどうしたのだ。「新劇場」はどうしたのだ。君は飽くまで新しい芝居の爲に働くと言つてゐるが、君はこれからどうするのだ。

A。まあ、一杯茶を飲ましてくれ給へ。それからゆつくり話すから。

AとBとの第二對話

B。さあ、茶が濟んだら、そろそろ話して貰はうか。何より先づ最初に聞きたいのは、あの「新劇場」の事だ。あれは、實際君が自分の全力を盡すべき爲事として始めたのか。それとも、人に頼まれて例の何事も斷り切れない性質から已むを得ず名を貸したといふ代物なのか。僕は始終近所にゐて、目のあたり君のしてゐる事を見てゐながら、それがはつきり分からなかつた。君は一所懸命にやつてゐるやうにも見えたし、ほんの片手間爲事にやつてゐるやうにも見えた。

A。さう見えたのは當り前だ。實を言ふと、僕はそのどつちでもあつたのだ。

B。でも、君はあれを始める時、新演藝だか何だかに例の對話を書いて、はつきり趣意らしいものを述べたやうではないか。

A。それは書いた。そして、その書いた事に僞はなかつた。併し、あれは可なり儀式的に對社會的に述べた詞で、實はあの嚴めしい趣意の裏に、もつと人間らしい、そして人情に搦んだ色々樣々な動機があつたのだ。僕は今までそれを人に言ふのを憚つてゐた。併し、あの團體も今では消滅してしまつたやうなものだから、もう何を話しても差支ないと思つてゐる。

B。勿論、差支はあるまい。一つ初から詳しく話してくれないか。

A。あんな小さい團體の興亡が、廣い日本の劇壇に何の關係があらう。あんな小さな事業の消長が、廣い人生にどれだけの交渉があらう。併し、どんな小さい人間のどんな短い一生にも、必ず何かの

意味がなくては叶はないやうに、どんな小さい爲事のどんな短い終始にも、必ず何かの理法がなくてはならない。僅二三回の哀れな公演で潰れた「新劇場」の歷史も、必ず日本の新劇壇に何かの敎訓を與へずには置くまい。僕はその意味で「新劇場」の興りから倒れるまでの話をしようと思ふ。

B。そんな事を斷る必要はない。それは分かり切つた話だ。君はきつと話の樂屋落になりさうなのを恐れてゐるのだらうが、そんな事を恐れる必要はない。僕は手近な例で、或劇團がどういふ風に興つて、どういふ風に滅びるかを知りたいのだ。殊に、君の劇團がどういふ風に倒れたかを知りたいのだ。

A。では、話さう。が、「新劇場」の話をするには、いきほひ「土曜劇場」の事から話さなければならない。「新劇場」は手もなく「土曜劇場」の後身なのだから。

B。成程。

A。一體、あの「土曜劇場」といふのは、僕が始めた劇團ぢやない。川村花菱君が有樂座の新免支配人を說いて、その同情を得て、興した劇團なのだ。僕は初め唯顧問として、自分の飜譯した臺帳を貸したり、その稽古に多少の助言をしたりしてゐただけだつたのだ。

B。それがどうして終にはあんな深い關係になつてしまつたのだ。

A。それは川村君がやめてしまつたからだ。川村君のやめたのは、新免氏と意見が衝突したからだ。

川村君は成るべく創作がやりたかつたのだ。ところが、義兄といふ人が、あれで隨分劇が好きなんだ。それで、意見の衝突が起つたのだ。

B。それで、已むを得ず君がその後を引受けたといふ譯なのかい。

A。さうだ。ほんとに已むを得ずだつた。僕は實際川村君から一時「預かる」位の氣持で、あとを引受けたのだ。併し僕には野心があつた。楠山がゐた、田中がゐた、みんな僕の學校以來の關係だから、已むを得ずとは言ふものゝ、さて關係して見ると、さう好い加減な事ばかりもしてゐられなくなつた。道樂のない僕だから、稽古の時にも隨分こつ酷く小言を言ふ。そのかはり皆がよく働いて、舞臺に乘らがでも成績が見えると、流石に嬉しくなる。從つてみんなが可愛くなる。あの「街の子」の稽古の時などは殊にさうだつた。こんな風で、僕は知らず知らず段々に「土曜劇場」と深い關係を作るやうになつてしまつたのだ。

B。君が西洋へ行く時は、送別演劇までやつたぢやないか。

A。さうだ。僕ももうあの時分には、「土曜劇場」を全く自分のものとして愛してゐた。西洋から歸つたら、一つあいつを自分の思ふ通りなものにしてやらうと思つてゐた。

B。でも、君には「自由劇場」といふ立派な團體があるではないか。君は西洋へ行く時「自由劇場」の事は考へてゐなかつたのか。

A。それは無論考へてゐた。大に考へてゐた。併し、「自由劇場」と「土曜劇場」とでは、僕自身にとつての意味が全く違つてゐた。「自由劇場」は僕の友人なり同志なりだ。「土曜劇場」は僕の弟子なり子供なりだ。前のは高橋と僕との者だ。後のは全く僕一人の者だ。僕にとつて、何から何までが、どうでも僕の自由になるのは「自由劇場」ではなくて「土曜劇場」だつた。

B。それだけでは、まだはつきり君の「自由劇場」に對する態度が分からないが、それはまあ後で聞く事にする――ところで、その送別演劇までした「土曜劇場」が、どうして君の歸つた時には、もう無くなつてゐたのだ。

A。そこだて。僕は立つと極まつてから、愈出かけるといふ間際まで――實際、新橋で汽車の窓から首を出すまで――幾度となく、煩さいやうに、みんなに言ひ聞かして置いた事があつた。それは、留守中に決して喧嘩をしてはいけないと言ふ事だつた。どうか、留守中は何をしないでも好い。今まで演つたものを繰り返してゐるだけでも好い。どうか、喧嘩だけはしないで、仲よくしてゐてくれ。俺が歸れば、きつとどうかして遣るから、どうか團體だけは崩さずに置いてくれと、それは煩さいやうに言つて立つたのだ。ところが僕が日本を去つてしまふと、みんなは直ぐ喧嘩を始めたのだ。でも、僕が露西亞を一通り研究して、獨逸へはひつた時分には、まだ好かつた。ストリントベルヒの「父」をやつて、稲富が爲出かしたといふ消息がある。猿之助が企てた「吾聲會」に、みんなで

加はつて、イブセンの『鴨』をやつたといふ便りがある。僕は多少みんなの大膽なのを驚きながらも、兎に角みんなが一緒に何かしてゐるのを喜んでゐた。ところが、獨逸、スカンヂナヰア、伊太利を歩いて、佛蘭西へはひると驚いた。巴里の大使館で僕の受取つた手紙には、もう「土曜劇場」の瓦解が報告されてゐた。僕は幾通かの手紙を一度に受取つた。その一つ一つには、みんな違つた意志が發表してあつた。僕はどんなにそれを怒つたらう。そして又どんなにそれを悲しんだらう。

B。喧嘩の原因は何なのだ。

A。原因は色々あつたらしい。僕も歸つてから、長々と詳しい話を聞かされた。併し、僕はそんな外面的な事實を喧嘩の原因だと思ふ事は出來なかつた。

B。では、何が喧嘩の原因だつたと言ふんだ。

A。僕に言はせると、喧嘩の原因は、みんなが「僕を忘れた事」だ。僕の留守に「父」だの「鴨」だのといふ大物をやつて、それが多少世間に評判が好かつた。それで、もう有頂天になつてしまつて、僕の事などは忘れてしまつたのだ。みんなは無意識の間に、もう僕などはゐなくても、自分達だけで立派に萬事が出來ると思つてしまつたのだ。總てはこの高慢から出發してゐる。お互の喧嘩もさうだ。青年氏を怒らせた原因もさうだ。僕はさう解釋してゐる。みんなが若し本當に僕を忘れずにゐてくれたら、「土曜劇場」は決して潰れずに濟んだのだ。

B。でも、あの連中から言へば、君は教師ではあつても主人ではないのだらう。いくら「土曜劇場」が君の世話になつてゐたところで、それを君の所有物だと思ふ事は出來なかつたのだらう。

A。さあ、それが間違ひなのだ。理想的な演劇といふものは、どうしてもある「統一」に支配されなければならないものなのだ。どうしても、或一人の主人に仕へなければならないものなのだ。役者の一人一人が「これは俺のものだぞ」と思つたが最後、演劇といふ大建築は忽ちばらばらに毀れてしまふものなのだ。「土曜劇場」の役者は、僕なり川村君なりに、「土曜劇場」その者を「所有」させて、始めて自分自分を完全に生かす事が出來るのだ。それは、あの人達が未熟だからと言ふのではない。あの人達が幾ら豪くならうと、どんなに上手にならうと、この理論に變りはない。彫刻が一つの作品であるやうに、演劇も亦一つの作品なのだ。一つの演劇全體――それが一つの作品なのだ。役者はその一つの作品の一部分なのだ。この見易い道理があの人達には分からなかつたのだ。

B。併し、そこは今日の可なり豪い役者にも分かつてゐなささうだぜ。近い例があの歌舞伎座だ……

A。待ち給へ。僕は今古い役者の話をしてゐるのぢやない。新しい役者の話をしてゐるのだ。將來、僕等が眞に同感し、眞に傾倒して行かうとする役者に就いて論じてゐるのだ。古い役者にそれが分からないと言つて、それが新しい役者の言訣にはならない。古い役者がどうであらうと、それを僕等が構ふ事はない。古い役者はもうだめだから、それで新しい役者が興つたのだ。

B。さう言はれれば、ほんとにさうだ。實際今日の「新しい役者」は、もう自分達がどうして出て來たのか、その分かり切つた理由をさへ忘れてゐるやうだね。「古い役者はもうだめだから、それで新しい役者が興つたのだ。」實に單純な詞だ。併し、實に意味のある詞だ。所謂「新しい役者」が、この自分達の出發點さへ忘れずにゐたなら、新劇運動も決して今日の衰微は見ずに濟んだらう。

A。さうだとも。若し、彼等がそれさへ忘れずにゐたら、たとひ飜譯劇ばかり續けてやつてゐようが、たとひ彼等の藝が古い役者に劣つてゐようが、たとひ經濟狀態が惡からうが、決して今日の衰微は見なかつたのだ。衰微の原因は内面から來てゐる。決して、外面から來てはゐない。

B。君は飽くまで精神論者だね。併し、やつと僕にもその正しい事が分かつて來たやうだ……ところで、「土曜劇場」の續きはどうなつた。

A。さういふ譯で、外國から歸つて來た時には、もうどうにもしやうがなくなつてゐた。始一年間、毎月二百圓からの損を快く出してゐてくれた新富座支配人も、もう「土曜劇場」には愛想を盡かし切つてゐた。

B。君の歸朝を機として、もう一遍遣り直さうといふやうな話はなかつたのか。

A。勿論、そんな話はなかつた。それどころぢやない。段々話を聞いてゐる内に僕自身が遣る氣がしなくなつてしまつた。第一、歸つて見ると、二人とも、僕の近所に住んでゐながら、稍富と田中

がまるで絶交してゐるといふ訣だ。僕は先づその仲直りからさせなければならなかつた。

B。それは大變だつたな。

A。でも、その時分は、團體こそ崩れたが、まだみんな周圍にゐてくれた。僕は毎晩のやうにみんなを呼び集めては、自分が西洋で見て來たばかりの話を興奮しながら話して聞かせた。みんなもまだ僕を信用して、心から動かされながら、僕の話に耳を傾けてくれた。その内に、僕は歸朝後第一回の自由劇場をやる事になつた。出し物は前に一度やつた「夜の宿」と極まつた。そこで、僕は左團次とも相談して、稻富と諸口を韃靼人と人足とに使つて貰ふ事にした。二人も大變喜んでくれた。まあ、そこまでは好かつた。ところが、この稽古が餘り烈しかつた事——殊に、稻富と諸口とに對して烈しかつた事と、濟んでからの手當が二人にとつて不滿足だつた事とが、たうとう二人を僕に背かせてしまつた。二人は容赦もなく僕を離れて行つてしまつた。間もなく、二人は「吾聲會」の第二回を有樂座に企てて、楠山君の「河内屋與兵衛」で、馴れもせぬ髷の鬘を冠つたり、松葉氏の「役者ぎらひ」で、新派式の操りを試みたりした。さうかうしてゐる内に、酒井よね子は藝者になつてしまふ。誰は何處へ行く、彼はそこへ行くで、僕の周圍には、誰も若い人がゐなくなつてしまつた。その時、たつた一人殘つたのが、あの田中榮三だ。

B。その田中も、怪しげな旅興行へ加はつて歩いたり、手品の天勝一座へはひつたりしたやうぢやな

かつたか。

A。勿論、田中にも色々な誘惑が來た。併し、あの男だけは、何處へ行つてもいつも終には僕のところへ歸つて來た。僕のところへ歸つて來たところで、決して生活の安定が與へられる訳ではなし、技藝を磨くべき機關がある訳ではないのに、いつも最後には僕のところへ歸つて來た。僕はそれが可愛くてならなかつた。その内に——と言つてもそれからまだ餘つ程經つての事であるが——不思議にも、諸口が又僕のところへ來るやうになつた。今喜多村君のところにゐる淺野といふ男も、僕の家へ來るやうになつた。そこで、僕は毎週幾日と極めて、この三人を相手に、芝居を根本から研究し直す計畫を立てた。「新劇場」の端緒は實にこの邊から萠して來てゐるのだ。

B。君はその三人とどんな事をしたのだ。

A。多くは議論をしたのだ。この場合、僕は彼等の教師とならずに、寧ろ彼等から何物かを學ばうとしたのだ。彼等は「土曜劇場」の時代から見ると、もう餘程色々な經驗を積んで來てゐた。僕はそれから何かを引き出さうとしたのだ。勿論、一方では教師にもなつてやつた。「演劇とは何ぞ」「役者とは何ぞ」といふ根本問題に就いて、西洋の學者が言つた事書いた事を紹介してもやつた。「ミミイク」の練習材料を、極初歩から寫させても見た。

B。それは餘つ程長くやつたのか。

A。いや、それはぢきにやめなければならない事になつた。併し、十年一日の如く苦節を守り續けて來た田中と、今まで自分の經て來た道の間違つてゐたのを悟つて、心からもう一遍新しくやり直さうとしてゐた當時の諸口との爲に、その內何か始めて遣らなければならないやうな氣がし出したのはその頃からだ。

B。山田耕作君との關係はどうなのだ。その舞踊詩との關係は。

A。それもある。その話も一通りはしなければならない。併し、大分話したのでくたびれた。少し休ませてくれ給へ。

B。よし、よし。

AとBとの第三對話

A。失敬した。おやあ、そろそろ始めようか。

B。始めてくれ給へ。

A。全體「新劇場」を始める時分の僕の心持を正直に言ふと、芝居は餘り遣りたくなかつたのだ。それは、あの爲事を始める少し前に「演藝畫報」へ僕の書いた「小さき新しき劇場へ」といふ對話を讀んでくれれば直ぐ分かる事だ。あの當時の僕は――そして、今日の僕もさうだが――日本の劇壇に

「研究室」が興したかつたのだ。書齋時代が始めたかつたのだ。「研究室」から「學校」、「學校」から「舞臺」と極めてゆつくり進みたかつたのだ。

B。さうだ。あの對話は僕も讀んだ。君にしては少し引込思案に過ぎるとは思つたが、第一次の新劇運動の興亡を觀じては、あゝいふ氣持になるのも無理はないと思つた。僕はあの對話を讀んで、君のいつまでも眞面目なのを喜ぶよりは、寧ろ君の心事に同情を寄せた。ところが、それから僅一月か二月しか經たない内に、君が又「芝居」を始めるといふ話を聞いて、實は少し驚いたのだ。

A。いや、驚いたのは他人ばかりぢやない。僕自身も全く思ひがけなかつたのだ。もう暫く芝居は遣りませんと言つて、劇壇に「書齋時代」を稱へた僕が、突然また芝居を始める事になつた時は、流石の僕も氣が差して、何とかそれに正當らしい理由を附けなければならなかつた。當時の「新演藝」に書いた對話はそれだつたが、要するにそれは苦しい言訣に過ぎなかつた。實を言ふと、あの新劇場といふ爲事は、人情に搦んで出來上がつた代物なのだ。田中や諸口が何か遣りたがつて、非常に焦つてゐる。それが可哀さうで堪らない。何か遣らせてやりたい。何か遣らせたい。さういつた僕の女のやうな感情が、たうとう「新劇場」といふものを孕んでしまつたのだ。

B。すると、君が「新演藝」に書いた對話は世を欺いたものだつたのだね。君の意志は決して「新劇場」を興す事に賛成はしてゐなかつたのだね。君の理論はやはり「小さき新しき劇場へ」だつたの

だね。

A。さうだ。世を欺いたと言はれても僕は一言もない。實際、僕の意志は決してあの爲事に賛成はしてゐなかつたのだ。「研究室」から「學校」、「學校」から「舞臺」といつた長い經路を考へ始めた僕が、まだ「研究室」も濟まない内に、いきなり「芝居」の始められる道理はないんだから……僕は全く人情に負けたのだ。人情に負けたのだ。

B。君のいつでも遣る失敗はそれだ。君はもつと意志を強くしなけりやいけない。君の理論が可なり徹底してゐながら、君の實行が常にそれに伴はないのは、いつもその弱い人情といふ奴が邪魔をするからだ。君は君の事業を始める前に、先づ君のセンチメンタリズムを捨てなければならない。

A。僕の人情は田中と諸口に對して向けられたばかりではなかつた。僕の人情はその當時、フィルハルモニィに蹉跌した僕の古い友達山田耕作の上にも注がれてゐた。折角育てかけた自分のオオケストラを失つた山田は、石井や小森を相手に「舞踊詩」の創作に沒頭してゐた。寂しい地味な爲事だ。併し、それが日本の新しい芝居の演技にも、重大な基礎を分け與へてくれさうに僕は思つた。どうかして山田の藝術を世間へ發表して遣りたい。帝劇の歌劇部に絶望した石井や小森にも早く何かの舞臺が與へて遣りたい。さういつた人情が又頻に僕を苛々させた。

B。その人情と、田中、諸口に對する人情とが一つに結びついて、「新劇場」が生れたといふ譯だね。

A。簡單に言へばさうだ。併し、なんぼ人情に脆い僕でも、どうもそれだけでは我慢が出來なかつた。それで、「小山内演劇研究所」といふものを思ひついて、同時にこれを始めるつもりだつた。丁度、山田のフイルハルモニイ練習所が明き家になつてゐたので、それを借りて、「新劇場」の稽古場にもし、「研究所」の教室にも當てるつもりだつた。

B。あの紀の國坂下の家だらう。一時君があすこへ引越すといふ評判まであつたぢやないか。

A。さうさ。僕は實際引越す積りだつたのだ。既に、本なども芝居に關するものは一切あすこへ運んでしまつたのだ。模型舞臺も擔ぎ込んだし、今までにやつた芝居のプランや舞臺の下繪なども悉く運び込んだのだ。「新劇場」の方は兎も角もとして、「研究所」の方は實際眞面目にやるつもりだつたんだから。

B。ところが、その「研究所」の方はいまだに實現されずにゐるやうぢやないか。

A。まあ、さう急がずに聞いてくれ給へ。僕は「新劇場」の趣意書を世間へ發表すると同時に、「研究所」の規則をも印刷して、極めて小規模ではあつたが、學生の募集にも取り掛つた。

B。應募者は澤山あつたか。

A。澤山はなかつたが、眞面目なのが少しはあつた。僕は其の内から女の學生四人と男の學生三人とを選んで、それに入學を許した。

B。試驗はしたのか。

A。試驗らしい試驗はしなかつたが、一人一人僕が自分で會つて「覺悟」を聞いた。資格としては、成るべく今まで一度も舞臺に立つた事のない人を選んだ。

B。そして、直ぐ授業を始めたのか。

A。さあ、それを直ぐ始めればよかつたのだ。ところが、一方に「新劇場」の稽古といふものがあるだらう、その方が忙しいので、つい延び延びになつてしまつた。

B。「新劇場」の稽古を君はそんなに眞面目にやつたのか。

A。極めて眞面目にやつたね。人情に搦んで始めたの、理論としては賛成しなかつたのと言つても、やつぱり始めて見れば、僕は好い加減にやつて置く事は出來なかつた。殊にストリンドベルヒの、『稻妻』の稽古には、今までになく骨を折つた。稽古としては自分ながら理想的の稽古をしたと思つてゐる。

B。併し、結果は餘り好くなかつたやうだ。殊に初日は二幕目の後半をまるで食つてしまつたので、何の事だかさつぱり分からなかつた。

A。さうだ。「新劇場」の最初の失敗はあれだ。全體、第一回を帝劇でやらうとした僕等の企業――僕は敢て虛業と言ふね――それが先づ失敗の元だつたのだ。夜、興行のある帝劇だから、やむを得す

書間やらなければならなかつた。書間やると言つても、まさか朝からやる譯にも行かない。そこで正午十二時からやるとしても、僅三時間程しか時間がない。その間に『淺草觀音堂』をやつて『稲妻』をやつて、その上に「舞踊詩」を二つまでやらうとしたのは、全く慾が深かつた。果して、初日は時間が足りなくなつた。僕の意見としては、やれるだけやつて、若し終りまでやれなかつたら、見物全部に丸札を出して、明くる日又來て貰ふ事にしたかつたのだが、それは帝劇が許さなかつた。帝劇の權威に關ると言ふのだ。一部分を省いても、兎に角終の幕の終までやつてくれと言ふのだ。僕は可なり論爭して見たが、結局帝劇の主張する道理に負けてしまつた。それで、ああいふ不體裁な芝居を見せてしまつたのだ。僕はいまだにあの時の事を思ふと、冷汗が出るよ。

B。それに、あの作は「新劇場」の役者には少し荷が勝ち過ぎたやうだつたね。

A。荷が勝ち過ぎたどころぢやない。全然やる資格がないと言はれても爲方がないのだ。併し、あれもみんなが餘りやりたいやりたいと言ふものだから、つひやらせる氣になつてしまつたのだ。

B。すると、それも人情の失敗だね。どうして君はさう弱いだらう。ところで、第一回の經濟の結果はどうだつたのだ。

A。全然失敗さ。もともと資金があつて始めた事ぢやない。みんなで會員を作ると言ふから、それを當てにして始めた爲事なんだらう。ところが、稽古の方が忙しいから、中々會員を拵へる運動など

に掛かつてゐられやしないのだ。勿論、會員でもなけりやあ、とても振りの客の呼べる芝居ぢやないのだから、結果は二日とも從ら明きさ。とても金の足りる道理がありやしない。

B。全體、役者に見物の運動をさせるといふ事が間違つてるんだ。そんな事を當てにして、劇團を興すといふ事が間違つてゐるんだ。

A。さうだとも。ところが、それに僕は氣が附かなかつたんだ。稽古をしながらでも、一人一人が運動すれば、三百や四百の會員は作れると思つたんだ。それが間違ひさ。役者は稽古に掛かつたら他の事は出來やしない。出來ないのが當り前だ。出來てはならないのだ。それに僕は氣が附かなかつた。これからの新劇運動は先づ經濟の基礎をしつかり立てて、役者には切符一枚の責任さへ持たせてはならないと思ふ。

B。さうとも。それでなくては、ほんとの稽古は出來やしない……ところで、その足らず前はどう始末したのだ。誰が責任を背負つたのだ。

A。借金の儘さ。責任を背負ふ者は僕一人さ。他に背負ふ人はないのだから爲方がない。

B。ぢやあ、その儘本鄕座の第二回となつたのだね。

A。さうだ。帝劇でも事務が可なり同情を寄せてくれたが、松竹では更に同情を寄せてくれて、小屋代は唯で好いといふまでにしてくれた。併し、この第二回もやつぱり失敗だつた。

B。でも、長田君の『飢渇』には可なり努力が見えたやうだつた。技藝としては『稲妻』より遙にこの方が好かつた。併し、あのタゴォルの『チトラ』には閉口したね。

A。さう。あれが又第二回の失敗だつたのだ。何と言つても、あれを出さうとした僕等の腹には、タゴオルばやりの時好に投じようとした不純な動機があつた事は爭はれない。それが、ああいふ準備も稽古も足らない不體裁なものを見せてしまつたのだ。

B。第一回では虚榮に失敗し、第二回では人氣取りに失敗したといふ訣だね。

A。さうだ。初めから僕の思つた通りに、小さい小屋で小規模に、實際自分達の力に及びさうな作を、世間にも何も構はずにやれば好かつたのだ。それを何でも大きな劇場でやらうとしたり、流行で客を取らうとしたりしたのが間違つてゐたのだ。二度の失敗で、もう僕等はにつちもさつちも行かなくなつてしまつた。大道具には金が拂へない。小道具にも金が拂へない。印刷屋には責められる。辨當屋にまで催促される。僕は子供の爲に多少貯へて置いた金を出した上に、借金までして拂つたが、それでもまだ始末し切れないといふ訣だ。

B。それは飛んだ目に會つたといふものだ。でも、役者達は多少それを恩に著てくれたのか。

A。そりやあ恩には著てくれたらう。併し、役者達だつて人間なのだから、食はずにはゐられない。ところが『新劇場』からは鐚一文支給されないのだから、段々離れて行つてしまふのに無理はない

のだ。先づ立者の諸口が地方へ行くと稱して公園の常盤座へ現はれる。誰は何處へ行く。彼は何處へ行くといふ風で、忽ち一座は崩れてしまつた。

B。でも、その後、田中が舞臺協會の横川やなどと、保險協會や鴻の巣で何かやつたやうだつたぢやないか。

A。あれは「新劇場」といふ名こそ使つたが、もう僕は殆ど手傳はなかつた。僕はもう財政の負擔に堪へなかつたからだ。田中や横川君には氣の毒だつたが、實際もうどうにもしやうがなかつたのだ。

B。全體初めに、保險協會といつた所で始めると好かつたのだね。

A。さうだ。總てが、あべこべなんだ。あすこいらで始めて、それから帝劇へでも何でも乘り出せば好いのを、丁度反對に下がつて來たのだからな。芝居の方は兎も角もとして、「舞踊詩」の方は折角あれまでにしたものを、殘念で爲方がないのだが、今のところではどうにもしやうがないのだ。石井も小森も、今では大阪の蘆邊倶樂部まで落ちて行つたさうだ。情ないとも何とも云ひやうがない。

B。で、赤坂の研究所はどうしたのだ。

A。勿論、家賃が拂へないから、忽ち閉鎖さ。いまだに家が借りられないのでその儘になつてゐる。もう彼是一年になるが、それでも待つてゐてくれた女の學生が三人、男の學生が二人程ある。僕はこれからこの人達と共に、ほんとに研究を始めなければならないと思つてゐる。

B。早く始め給へ。早く始め給へ。家がなければ君の書齋で始めても好いぢやないか。君は「新劇場」の借金をひどく苦にしてゐるやうだが、何も私腹を肥やした金ぢやあないのだから、まあ良々擲つてさへやれば好いぢやないか。

A。有難う。僕もその氣で、實は寺子屋式に、自分の家ででも好いから「研究所」を始めようと思つてゐるのだ。

B。さうし給へ。さうし給へ。

A。有難う。是非さうしよう。一年待つてゐてくれた學生達にも濟まないからね。

B。ところで、近頃「自由劇場」はどうしたのだ。

A。さあ、あれに就いても色々話がある。

B。偶にはやつても好いぢやないか。近頃どうしてやらないのだ。

A。ぢやあ、一つ今度はその話をしようかね。

B。ああ。

AとBとの第四對話

B。一體、君は自由劇場をもう廢めてしまつたのかい。もう自由劇場の任務は濟んでしまつたとでも

思つてゐるのかい。岡本綺堂氏の新作の演出――ああ言つたもので、もう君も左團次君も滿足し切つてゐるのかい。

A。いや。僕等はまだ自由劇場をやめはしない。自由劇場の任務がもう終つたとも思つてゐやしない。高橋も今の綺堂さんの新作演出をまさかに最後だと思つてゐるのでもあるまい。

B。そんなら、なぜ續けてやらないのだ。近頃まるでやらないぢやないか。君が洋行から歸つて後、自由劇場は却つて衰へた傾きがあるぢやないか。

A。衰へたのは自由劇場ばかりぢやない。總ての日本の新劇運動が衰へたのだ。

B。併し、自由劇場は初めからさういつた連中とはかけ離れて立つてゐたのぢやないか。さういふ連中の影響は受けずに濟んだ筈ぢやないか。

A。勿論、外面的な影響は受けよう筈がない。吾々の團體には女優がゐないから、女優との問題も起らない。吾々の團體はみんな職業を他に持つてゐるから、財政の爲に粗製濫造する要もない。併し、新劇衰亡の内面的な影響は僕等も受けずにはゐられなかつた。

B。と言ふのは。

A。一言に碎いて言へば、「厭になつたのだ。」高橋も僕も「厭になつたのだ。」自分達のしてゐる爲事が世間に認められないのみか、傍から毀されて行くやうな氣がして「厭になつたのだ。」

B。それか。内面的の影響と言ふのは。

A。簡めて言へばさうだ。もう何かするのが厭になつたのだ。

B。併し、それだけでは分からないね。内面的な影響といふ意味が、「厭になつた」といふのは、君達が自分で厭になつたんだらう。別に他の連中の與り知らない事ぢやないか。

A。さうは言はせない。まあ、僕が西洋から歸つて來て後の新劇運動の連中の横暴無知はどうだ。僕はもう幾度もそれを話したり書いたりしたから、一々細かくは言はないけれども、あの近代劇協會がロオシイに振附をさせたとかいふ、あの『マクベス』の演出はどうだ。僕はあれを見た時、實際これは詐欺だと思つた。第一、あのロオシイのやうな「藝人」を日本の新しい運動に引張り込むといふ事が既に間違つてゐるのだ。成程、それは西洋の舞臺の事にかけたら、ロオシイの方が吾々より澤山の事を心得てゐるかも知れない。併し、吾々の運動は決して西洋の芝居を猿が人眞似をするやうに眞似ようといふのではない。西洋の芝居の味――日本にはまだない味――を舞臺の上に傳へて、それを日本の「將來の劇」の滋養分にしようと言ふのだ。吾々は吾々の頭で――丁度吾々が西洋の小說を飜譯するやうに――西洋の芝居を日本の舞臺に飜譯すれば好いのだ。小說を飜譯する時、分からない字があつたら辭書に相談するやうに、芝居の飜譯をする時も、疑はしい所があつたら西洋人に相談するのは好い。これに全責任を負はせて、肝心の當事者は何をしてゐるのか分からない

では困るぢやないか。日本語でやる西洋の芝居を西洋人に監督させるのは西洋の文章を西洋人の手で日本語に譯させるやうなものだ。こんな恥辱な事はない。こんな間違つた事はない。

B。ロオシイ攻撃はもうその位で好からう。ところで「マクベス」以外にまだ君を落膽させるものがあつたのか。

A。待ち給へ。僕はロオシイを攻撃してゐるのぢやない。日本の新劇運動にロオシイを引つ張り込んだ連中を攻撃してゐるのだ。

B。では、あの「エレクトラ」をやつた公衆劇團をも攻撃してゐるのか。何でも、あの當時、君はあの劇團に役者としてはひるといふ噂があつたぢやないか。

A。噂があつたどころぢやない、實際はひりかけたのだ。併し、若しはひつたにしても、僕は「エレクトラ」に出る筈ぢやなかつた。後の喜劇の「ながた」といふのに出る筈だつたのだ。併し、そんな事はまあどうでも好いとして、公衆劇團の場合では、同じロオシイを使つたにしても、「マクベス」の場合とは大分意味が違つてゐる。公衆劇團はロオシイに就いて西洋劇術の一般教練を受けたのだ。そして、それを「エレクトラ」の場合に應用しようとしたのだ。そこまでは決して悪い事ではなかつた。併し、惜しい事には「エレクトラ」それ自身のレジイまでをロオシイに任せてしまつた。否、任せるべく餘儀なくされたと言つた方が當つてゐるかも知れない。實際、あの演出法には松居松葉

氏も河合武雄君も、全然責任がないと言つて好いだらう。ロオシイは勝手に原作を破壞してしまつた。臺詞の長い所や、自分の振附に不都合な所はどんどん食つてしまつた。役者は日本語の臺詞書を持つてゐるのだ。ロオシイはシモンズの英譯を手にしてゐるのだ。それでほんとのレジイが出來よう筈がないぢやないか。なんでもあの當時ロオシイは「こんな拙い脚本はない」と言つて、臺本を床へ叩きつけて、それを足で踏み躙つたといふ話を聞いた。勿論、ロオシイはシトラウスのやうな偉い人間ぢやないから、あの戯曲から藝術を作り出す事が出來ないで、癇癪を起したのに無理はないが、ホフマンスタアルのやうな立派な詩人にかういつた冒瀆を敢てするやうな事になるのも、畢竟日本の新劇運動の連中が西洋人などを鵜呑みにするから起つた事なのだ。

B。併し、新劇運動のロオシイ熱はさう長くは續かなかつたのだらう。

A。しあはせと長くは續かなかつた――この場合、僕は日本人の飽きつぽいのに感謝せざるを得なかつた。ところで、併し、ロオシイが用ひられなくなつてから、ロオシイよりももつと悪い事が始まつた。今度は不眞面目な日本人が自分で冒瀆をし始めたのだ。ワイルド、イプセン、ストリントベルヒ、ヱデキント、マアテルリンク――さう言つた西洋でも偉い人達の作が、何の用意もなく、平氣でどしどし演られる。舞臺の作り方に何の考慮を施すではない。役者の演技に何の基礎があるのではない。唯、誰でも西洋の大きな物を擔いで來て、それを舞臺の上に投り出せば好いといふ風だ。

藝術座の『サロメ』は先づ好いとして、あれから方々で演ぜられた澤山の粗製『サロメ』はどうだ。新劇社などといふ團體は『出發前半時間』を演じて、俺達の方が自由劇場より藝も巧いし、舞臺や衣裳も上等だといふ自慢だつたが、僕の見たところでは有樂座の舞臺に勾配のあることさへ知らないやうな舞臺の作りやうだつた。歌が唱へるといふ自慢のオペラ唄ひも、亞米利加出來の滑稽なフイルムに出て來さうな小男で、とてもあれがワグネル唄ひだとは思へなかつた。

B。併し、さう言ふのは酷だらう。君等の自由劇場にだつて、隨分可笑しな人間が出て來た事があつたぜ。現に、その『出發前半時間』を君の方で演つた時だつて、オペラ唄ひは銀行員のやうだと言はれたし、貴婦人の著物は下女か何かが著さうだと言はれたぢやないか。

A。成程、それはその當時、僕はまだ西洋の風俗にも暗かつたし、財政も許さなかつたので、さういつた外面的なミステエクはあつたかも知らない。併し僕等の方の役者は、飽くまでも正直だつた。脚本に對しては飽くまでも敬意を拂つた。一字一句をも忽にするやうな人はなかつた。僕等の演出はどんなに下手でどんなに幼稚であつても、原作者に對して冒瀆を敢てしようとした事は唯の一度もなかつた。たとひ原作者に見て貰つても、決して恥づかしくないだけの誠實は持つてゐた。ところが、その後の劇團にはその誠實がなくなつて來た。脚本を輕く見てゐる。この位の事は何でもないといふ風で芝居をしてゐる。僕が今、新劇社のオペラ唄ひを攻撃したのも、決して唯見た目だけ

み言つたのぢやない。その演技の態度に誠實の見られなかつたのが口惜しかつたのだ。

B。成程、それでもう君達は眞面目に芝居をやるのが厭になつたのか。

A。先づさうだ。併し、たとひ演出は不誠實でも、立派な作品を原作通りに演じてゐる内はまだ好かつた。やがて、來たのは脚本の墮落だ。

B。脚本の墮落とは。

A。先づ最初に來たのは粗惡な飜譯だ。誰が譯したのだか分からないやうな、責任のない飜譯だ。鷗外先生あたりの飜譯を勝手に直して使ふ者も出て來た。僕の飜譯した物などにも、さういふ憂目に會ふものが大分あつた……

B。併し、それを脚本の「墮落」といふのは可笑しい。

A。さうとも。それはまだ脚本の破壞で、脚本の墮落ぢやない。僕の言ふのはそれから先きの事だ。即ち、西洋の小說を脚本にする事や、西洋の脚本を日本の舞臺に飜案する事が始まつてからの事だ。これは確に新劇者流が俗受けを狙ひ始めたのだ。

B。藝術座の『復活』などがそれだと言ふのか。

A。さうだ、先づ、あれなどが隊長だ。少くとも、マアテルリンクの「モンナ・ワンナ」と「內部」とで出陣の旗を揚げた藝術座が、突然「復活」へ落ちて來ようとは夢にも思はなかつたよ。

B。でも『復活』はトルストイの傑作ぢやないか。よし、傑作でないまでも、大作だ。あゝいふ立派な物をやるのがなぜ墮落なのだらう。

A。君にも似合はん事を言ふね。僕は今何と言つた。『脚本の墮落』と言つたぢやないか。トルストイの『復活』は脚本ぢやない。

B。では、あの小說を脚本にしたのが悪いと言ふのか。

A。さうだ。

B。でも、昔から小說を脚本にした例は澤山あるぢやないか。しかもそれで隨分傑作の得られた例が。現に、近いところでも、ハウプトマンの『僧房夢』などはグリルパルツエルの小說を書き直したのだといふぢやないか。

A。ハウプトマンの場合は書き直したのぢやない。作り上げたのだ。「脚本に直した」のぢやなくて、「脚本にした」のだ。藝術座の『復活』は、唯原作の中の多少ドラマチックな部分を拾つて來て、それを綴つたと言ふだけで、戲曲としての價値も低級だし、第一原作の精神をまるで傳へてゐやしない。

B。でも、あれは佛蘭西の何とか言ふ人が書き直したのを元にしたのだと言ふぢやないか。

A。アンリ・バタイユか。さあ、そのバタイユが既に僕には氣に入らないのだ。要するに、あの脚本

け婦女子の安價な涙を誘ひ出さうといふ目的を持つた極めて商賣的な脚本だ。藝術座がなんでそんな物に手をつけ始めたのか。なぜ今まで折角築きかけて來たものを打つちやつてしまつて、急にそんな安普請を始めたのか。それが僕には分からなかつたのだ。いや、分かり過ぎる程分かつてゐる。商賣の爲だ。商賣の爲だ。

B。同感。僕もあの「カチユシヤの唄」といふ奴には當てられた。トルストイが若しあの唄を聞いたら、どう思ふだらうといふやうな事を考へて見た。

A。全體、あの小説を脚本にしようといふのが無理なのだ。それは一度でもあの小説を讀めば直ぐ分かる事だ。學者の多い藝術座の幹部に、その位の事の分からない者はないのだ。分かつてゐながら、さういふ冒瀆をするのが惡いのだ。

B。ところで、飜案といふ方にはどんなものがあつたのだ。

A。さう、僕の覺えてゐるのは伊庭孝一派がやつたイプセンの「社會の柱」だ。僕はあんな不愉快なものを今までに見た事がない。勿論「社會の柱」はイプセンの物としても、可なりに日本の新派臭を帶びたものだ。併し、伯林のレッシング座などでは、やはり偉人の作として、極めて眞摯に取扱つてゐる。然るに、日本で見たあの飜案はどうだつた。日本の新派劇よりもつと俗惡なもつと調子の低いものだつたぢやないか。

B。そんなひどいものだつたのか。あの連中もやつぱり俗受を狙つたものと見えるね。

A。さうだ。狙つたところで、とても得られるものぢやないのに、狙ふのが不思議ぢやないか。もともと新劇運動は從來の俗受な芝居がやれない人が始めた事なのだ。それが、急に俗受を始めたつて巧く行く道理がないのだ。第一不見識極まるぢやないか。從來の劇に反抗するとか何とか稱して出た者が、從來の役者がやつてる事より、もつと低級な芝居をやると言ふのは。

B。そんなこんなで君達が「厭になつて來た」のだね。

A。さうさ。さうかうする内に、所謂「新しい芝居」はどんどん墮落して、淺草の六區でまで恥を晒すやうになつた。僕等はさういふ人達に伍して、その人達と一緒に見られるのが、堪らなく厭になつた。さういつた「不誠實」の中に自分達ばかりが「誠實」なつもりでゐたところで、それが何になると思ひ始めた。もう「新しい芝居」といふ詞を聞いてさへ、自分達は全くそれに交渉のないやうな顏がしたくなつた。

B。併し、それは所謂「惡に負ける」といふ奴で、甚だ意氣地がないぢやないか。世間が若しさうなつたら、益君達は奮鬪すべきぢやないか。孤軍にして戰ふべきぢやないか。

A。一時を思へば正にさうだらう。併し、僕等は永遠を思つてゐる。一時の勇に任せて、的のない所に矢を放つよりは、退いて靜に時機の來るのを待つ方が、永遠の爲には有利だらうぢやないか。

B。併し、時機といふものが果していつ來るのだらう。時機は待つてゐる内にどんどん過ぎて行つてしまふものだ。第一、君の方の役者はふだん舊劇ばかりやつてゐる連中だ。しかも、今は團菊歿後の舊劇全盛期だ。役者がもう新劇に對する熱情を持たなくなつてしまつたら、君はどうするつもりだ。一體、自由劇場の役者連中は今どんな心持でゐるのだ。

A。それは僕も是非話したいが、まあ一休みさせてくれ給へ。

B。好いとも。ゆつくり休んでから、ゆつくり話してくれ給へ。

AとBとの第五對話

A。もう好い。ではそろそろ訊いて貰はうか。

B。うむ、訊かう。君はさつき自由劇場はまだ廢めたのぢやないと言つた。併し周圍の新劇運動の隆替に影響されて、君も高橋ももう大分厭氣がさしてゐるのだと言つた。だが、僕は唯それだけの理由で、自由劇場今日の非運を解釋しようとは思はない。まだ、もつと他に理由がある筈だ。他に理由が澤山ある筈だ。

A。では、どういふ理由があると言ふのだ。

B。先づ第一は左團次一座が松竹に附屬してしまつた事だ。松竹に附屬する前と、附屬してからとで

は、自由劇場の開演度數が著しく違つて來たではないか。僅に一年一回といふのが、それよりも減るのだから、僕等の寂しさは非常なものだ。去年は京都の南座で「夜の宿」をやつたといふ話だから、先づ好いとして、一昨年などは一度もやらなかつたぢやないか。今年ももう九月になるが、まだ一度も遣らずにゐるぢやないか。松竹は自由劇場に同情がないのだらう。

A。いや、決してそんな事はない。松竹は自由劇場に十分同情を持つてゐる。併し、自由劇場はまだ商賣にならない。松竹も一つの營業機關である以上、一旦雇入れた役者は、成るべく休ませずに使はなければならない。それは、松竹にとつても役者自身にとつても必要な事なのだ。興行に興行が續いて來る。一つの芝居の終らない內に、次の芝居の稽古にかかるやうな事になる。甚しい時は東京で或一つの興行を終ると、直ぐ樂屋からステエションへ驅けつけて、地方巡業に出かける。さういふ風だから、自由劇場の相談をする暇もないし、勿論、稽古をする暇もない。左團次も一旦雇はれた以上、僕も一旦彼の雇はれたのを認めた以上、松竹のこの營業を妨げる事は德義として出來ない。成程、この一點から見れば、松竹に附屬しない前の方が、自由劇場にとつては幸福だつた。併し、松竹の大谷氏は十分自由劇場に同情を持つてゐる人だ。高橋なり僕なりが是非自由劇場がやりたいと言ひ出せば、どんな場合でも、きつとそれを許してくれる人だ。この頃、自由劇場の數が減つたのは僕等がそれを言ひ出さないからだ。

B。では、やつぱり君等に責任があるのだね。君等が「厭になつた」からだね。

A。さうだ。僕等は松竹の手にかかつてから、寧ろ多大な便宜を得てゐるのだ。例へば、帝劇を借りるにしても、松竹から話してくれるから、直ぐに纏まる。財政なども、足りない場合には、喜んで貸してくれる。現に、有楽座で「黒の世界へ」をやつた時なども、五百圓ばかりの損失を見たが、大谷氏はいまだにそれを僕等に貸してくれてゐる。そればかりではない、去年の京都の場合のやうに、損害があれば、向うから言ひ出しても、自由劇場をやらしてくれてゐる。松竹は自由劇場の味方であつても、決して自由劇場の敵ではない。

B。それ程の便宜を得てゐるなら、君等が唯「厭になつた」とばかりで引込んでゐる心理が僕には分からない。僕は君等をそんな意氣地のない人間とは思ひたくない。僕は他にまだ何か理由がありさうな氣がしてならないのだ。

A。うむ。では、どういふ理由がありさうだと言ふのか。

B。それは僕にもはつきり分からないのだ。併し、朧げながら、どうもそれが理由の一つらしく思はれる事は、この頃の歌舞伎劇の全盛だ。

A。歌舞伎劇の全盛が、自由劇場にどういふ關係を持つてゐると言ふのだ。

B。新劇運動が衰へてからと言つたら好いか、歐洲戰爭が始まつてからと言つたら好いか、それは分

からないが、兎に角この二三年の内に、著しく歌舞伎劇が衰弱して來た事は君も認めるだらう。

A。うむ。如何にもそれは認める。

B。團菊の歿後、可なりに衰微した歌舞伎劇が、どうして又近頃こんなに盛になつて來たのだらう。それには、色々な解釋を加へる人がある。新劇運動の爲に、所謂新派劇が、散々なものとなつてしまつた。然るに、その新派を亡ぼした新劇運動が今度はあべこべに墮落してしまつた。そこで見物は已むを得ず舊劇の方へ足を向けなければならなくなつた。かう解釋する人もある。團菊の歿後、直ぐそれを受け繼いで立てるだけの役者がなかつた。それが爲に一時歌舞伎劇は衰微したが、その時分子供だつた菊五郎の子が、今では立派な役者になつた。左團次の子が、今では立派な役者になつた。吉右衞門もゐる。宗之助もゐる。菊次郎もゐるといふ風で、今では新時代の青年だけで立派に歌舞伎劇の繼承をする事が出來るやうになつた。一方、團菊の幻影が段々社會に薄らいで行くと共に、兩名優の在世當時には、さしたる役者でもなかつた歌右衞門や梅幸や八百藏や段四郎が、段々豪い役者らしく見えて來た。そこへ持つて來て、帝國劇場と云ふ芝居の會社が生れて、損益に關らず、どんどん舊劇の興行を續ける。松竹合名社が歌舞伎座新富座などを手に入れて、絕えず歌舞伎劇の興行をする。昔のやうに、一回一回に資本を拵へて、それから芝居を明けるといふまだるつこい事がなくなつた。そこで、否でも應でも歌舞伎劇が盛になるのだ。かう解釋する人もある。故

洲戰亂以來、世界の精神的文化がお互の交通を杜絶されてしまつた。それが爲に、何れの國もが自分の國の「傳統」を尊ぶやうになつた。現に、露西亞の劇壇などでも、大戰以來、幾多の國土的な古曲が復活されたといふ話だ。日本人が歌舞伎劇へ歸つたのもさういふ理由からだ。かう解釋する人もある。また、大戰以來、日本の財政が非常に豐になつた。しかも、日本は戰爭に參加しながら一回國土その者に危險を感ずるやうな狀態にはゐない。天下泰平だ。萬民鼓腹だ。さういふ時代に、各々の生活の不安を思はせるやうな近代劇などが喜ばれる筈はない、なんでも派手なものが好いのだ。莫迦莫迦しいものが好いのだ。奇抜で突飛で理窟にも何も合はないものが好いのだ。そこで荒唐無稽な歌舞伎劇が歡迎されるやうになつたのだ。かう解釋する人もある。併し、そんな解釋はどうでも好い。要は舊劇全盛といふ事實だ。この事實の爲に、少くとも今の舊派の役者は得意の絕頂に達してゐる。左團次一座だつて、やつぱりさうに違ひない。それが爲に、松蔦でも壽美藏も猿之助でも左升でも、もう自由劇場などといふ爲事は全く忘れてしまつたのではあるまいか。そんな苦しみをしなくたつて、立派に芝居はやつて行ける。そんな努力はしなくたつて、立派に役者になる事は出來る。さう思つて來たのではあるまいか。自由劇場今日の衰微は、君と左團次君が眞面目な意味で新劇運動が「厭になつた」といふばかりでなく、一座の人達が、歌舞伎劇の全盛に醉つぱらつて、折角自分達のやりかけて來た爲事を忘れてしまつたからではなからうか。

A、論鋒當る可からずだね。成程、君の言ふ事には一理ある。君にさう言はれて、多少の痛みを感じない者は一人もなからう。だが、併しだ。自由劇場の同志は、所謂新劇者流とは違つて、可なり無邪氣な連中の寄合だ。僕と高橋とが引込んでゐるからこそ、みんなも忘れたやうな顔をしてゐるが、一旦僕等が號令を下せば、きつと昔と同じ熱心さで、僕等の爲事を助けてくれるに相違ないのだ。

B。だが、僕はそれを信じたくないね。僕は宗之助があの一座を離れて、帝劇のやうな藝人國へ赴いたのからして、あまり愉快には思はなかつた。宗之助が若しあの儘左團次一座にゐたら、彼の進歩は決して今日のやうなものではなかつたらうと思ふ。現に今、彼を後援する識者の團體に宗國會といふのがある。その機關雜誌に「友千鳥」といふのがあるが、殆どの人の書いた文章を見てもきつと自由劇場と宗之助とをくつつけて書いてゐる。そして、自由劇場に於ける宗之助を、最も好い宗之助として傳へてゐる。宗之助は一體あれを讀んで、どう思つてゐるだらうか。僕は彼に宛てた「帝劇の補導さんへ」といふ公開狀を八月の「新演藝」で讀んで、實際泣いた。

A。それは僕も同感だ。宗之助君は「桐一葉」の銀之丞位で價値を極められる役者ぢやない。あの位のものを褒められるのが、決して宗之助君の名譽ぢやない。宗之助君はもつともつとむつかしい役を立派にやつて退ける手腕を持つてゐる人だ。併し、今、宗之助君の事を言つたところで、もうしやうがない。それは、餘りに過ぎ去つた事だ。僕等はもう諦めなければならない。

B。それはさうだ。宗之助の問題は餘りに古い。僕が言はうとしたのは、それではない。もつと近い事を言はうとしたのだ。

A。それは何だ。

B。又五郎市十郎が淺草公園へ落ちて行つた事だ。殊に驚いたのは松蔦までが同じ場所へ行かうとした事だ。君がいくら「新劇復興の爲に」を提唱して、新しい役者の公園行を罵倒したところで、君等の自由劇場から、さういふ脫退者が出たのでは、君の議論も一向權威のないものになつてしまふではないか。僕が自由劇場の所謂「同志」に疑ひを持ち始めたのも、この時からだ。

A。いや、その事なら一言もない。又五郎や市十郎が公園に行つたのは、新しい役者が公園に落ちたのとは大分意味が違ふ。個人としての僕は寧ろ又五郎君市十郎君に同情を寄せてゐる位だ。併し、自由劇場を捨てて行つてくれたといふ事に躓いては、飽くまでも兩君を怨めしく思ふ。殊に自由劇場の役者が公園の役者になつたといふ事實は、自由劇場の歷史にとつて、どんなに悲しむべき事だか分からないと思つてゐる。

B。まあ、併し、この二人は左團次君の直系といふわけぢやないから仕方がないとする。不埒極まるのは松蔦だ。僕の熱愛する松蔦がどうしてあんな考へを起したのか。それが僕にはいまだに分からないでゐる。松蔦は直接干係から言つても、左團次君の義理の弟ぢやないか。役者としても、左團

次一座にゐたからこそ今日の地位も獲得し得られたのではないか。自由劇場から見ても、あの人位自由劇場の恩を蒙つてゐる人はないと思ふ。然るに、少し位な不平で師をも兄をも捨てて行かうとした、あの不埒極まる行動はどうだつたらう。

A。まあ、さう酷く言つてくれ給ふな。僕は松蔦といふ人を自分の弟とも思つてゐるのだ。それに、もう今では後悔して、又左團次一座にゐつく事になつたのだから。

B。でも、苟にもあゝいふ考へを起すといふのが不埒だ。もう自分位の役者になれば、何處へ行つても立派にやつて行ける。もう左團次も入らない。自由劇場も入らない。きつとさう思つたに違ひない。何といふ高慢だ。何といふ忘恩だ。

A。何と言はれても爲方がない。そんなに腹が立つたら、僕が松蔦に代つて詫まるから、許してくれ給へ。實際、あの問題については、種々複雜な事情があつたのだ。それはまだ公表する時機でないから言はないが、もともとそれ程重大な事件ではなかつたのだ。前後の事情を文章に書けば、一篇の滑稽小說が出來ると言ふものさ。僕も初めあの消息を新聞で讀んだ時は、實際淚を流さむばかりに悲しんだ。長い長い手紙を松蔦に宛てて書かうとさへした。併し、一度高橋に會つて、總ての事情を聞いたら、寧ろこの芝居を打つた總ての人物が可哀さうになつて來た。その後、松蔦に會つたら、唯一言「飛んだ不心得を起しました。」と言つた。僕はもうそれで何も彼も許す氣になつた。

B。それは君があの人に惚れてゐるからだ。今後とても決して油斷はならないぜ。君が本當にあの人を愛してゐるなら、絶えずあの人を監視し、指導し、慰藉して行かなければならないと僕は思ふ。

A。御忠告辱ない。きつと君の意志に添ふやうにしよう。

B。ところで、さういふ風になつてゐるから、自由劇場も今日では大分世間の誤解を受けてゐる。小山内は捨てられたのだ。左團次は金儲けばかりしてゐるのだ。松竹は自由劇場などは何とも思つてゐないのだ。こんな風にまで言つてる人がある。若し、君達に本當にあの爲事を續けて行かうといふ意志があるのなら、この際どうしても一度自由劇場をやらなければいけないと思ふ。それには今が丁度好い。君達が同じものに見られるのを嫌つた諸種の新劇團も、今では全く地を拂つてしまつたではないか。松竹も景氣が好いから、多少の金は出すだらう。この舊劇全盛期に、もう一度「寂しい芝居」の炬火を投ずるのも愉快ではないか。

A。喜んでくれ給へ。實はもうその計畫があるのだ。話は大谷氏の方から出て來たのだ。高橋には無論異議がないし、僕も元より望むところだから、久し振りで今まで出た人をみんな集めて、一つ盛にやらうと言ふ事になつてゐる。

B。それはいつの事だ。

A。この秋か冬にはやれるだらう。

B。何をやるつもりだ。

A。佛蘭西のウウジエン・ブリウが書いた『信仰』をやらうか、氷洲のシグウルヨンゾンが書いた『エイキンとその妻』をやらうかと思つてゐる。

B。大分ひねつた物をやるのだね。

A。捻つた物ぢやない。力のある物だ。僕等は今「力」を要求してゐる。

B。日本の創作はやらないのか。

A。適當な物があつたら一幕附けたいと思つてゐる。

B。相變らず、君は日本の創作に同情がないのだね。

A。同情があるかないか、それは最後まで見てゐてくれれば分かる事だ。僕はきつと今に、日本に日本の新しい芝居を興して見せる。

B。その一言を決して忘れずにゐてくれ給へ。

A。宜しい。きつと忘れない。

B。では、これで失敬する。折角、準備をし給へ。

A。有難う。

B。さやうなら。

A。さやうなら。

Aの手紙

親愛なるB君。

手紙は昨日見た。どうも僕にとつてはひどく手痛い手紙だつた。併し、君は僕が本當の友人だと思ふからこそ、あんな手紙をくれるのだらう。僕は怒りもしない。怨みもしない。寧ろ、君に感謝する。君は君の手紙で先づ、僕が君に約束した自由劇場を、たうとう去年中に開催しなかつた事を責めてゐる。如何にも申譯がない。僕は君に嘘をつくつもりでも何でもなく、たうとう嘘をついてしまつたのだ。僕自身もそれは非常に殘念に思つてゐるのだが、あればかりは實際僕一人の力ではどうにもならないのだ。第一に劇場一座の都合がある。それから、その興行主たる大谷氏の都合がある。如何に僕が主催でも、どう、僕一人の勝手で、それを自分の思ひ通りにする事は出來ないのだ。

かう言へば、君はきつとかう思ふだらう。それは貴樣に熱心がないからだ。貴樣に熱心さへあれば、どんな事にでもして大谷氏なり左團次なりを說く事が出來るのだ。昔の貴樣なら、何事を措いてもきつとさうしたに違ひない。併し、今日の貴樣はもう大分年を取つて來た。兎角、右を見たり左を見たりしたがる。だから、出來る事も出來ないでしまふのだと。

さう言はれれば、一言もない。如何にも、僕はもう十年前の無鐵砲な勇氣を持つてゐない。それではいけない、と思ひながらも、やつぱり自分一人の意志を通さうとする熱誠がなくなつてゐる。併し、今年こそはその衰へかけた勇氣を盛り返して、きつと自由劇場を開催して見せる。

併し、それには側からも火をつけてくれなければいけない。或人に言はせれば、もう世間に新劇復興の要求などはないと言ふ。併し、それは嘘だ。一度宗教を信じてそれを捨てたものが、いくら墮落しても、何かの危機には神を思ひ出すやうに、一度新劇の洗禮を受けたものは、必ずそれを忘れ盡す事は出來ないと思ふ。第一僕自身にしてからが、もう今日では昔のやうに舊劇や新派劇を盲目的に排斥してはゐない。これらの古い芝居（僕は所謂新劇といふ立場から、新派劇をも古い芝居の中に入れる）の中からも、出來るだけ美點を探り求めようとしてゐる。そして、美點を見出だした時は、限りなく喜んでゐる。僕は舊劇の爲にも、若しくは曾我の家式の喜劇の爲にも、若し出來るなら助力したいと思つてゐる。それにも關らず、やつぱり僕の最後に爲すべき事は、新劇の樹立だと思つてゐる。そして、最後の勝利は舊劇でもない新派劇でもない「新しい芝居」だと思つてゐる。僕ばかりではない。さういふ考へを持つてゐる者は、少くも僕の周圍に五十人や百人はある。世間にもきつと澤山あるに違ひない。

日本の新しい芝居は一度世間の信用を失つた。そして、今でもそれを失つてゐる。どうかしてその

失つた信用を、もう一遍取返さなければならない。それが僕等の任務だ。併し、僕一人が如何に野に叫んでも、世間が無頓着では芝居は成り立たない。なぜと言へば、芝居といふ奴は、見物なしには成り立たないものだから。

一體、「新しい芝居」が今日のやうな哀れな狀態になつたのはどういふ訣だらう。今までにその總斷定をした人は澤山あつた。僕も君との長い對話で色々その原因を調べて見た。多くの人は、「新しい芝居」が世間の信用を失つたのは、當事者が惡かつたからだと言ふ。僕も君との對話で、その事は隨分激しく論じ合つた。「新しい芝居」の當事者は、自分で折角建てかけた家を自分で毀してしまつたのだ。全くそれはさうである。如何にもさうに違ひない。

併し又翻つて考へて見ると、僕は強ち當事者ばかりが惡いのではないと思ふ。隨分世間も惡い所があると思ふ。世間といふ內には、一般の公衆もはひる。有識階級もはひる。新聞雜誌の劇評家もはひる。「新しい芝居」の勃興した當時、一般の公衆にもう少ししつかりした鑑識があつたなら、「新しい芝居」も決して今日のやうな悲境には遇はなかつたらうと思ふ。あの當時、新し物好きな彼等は「新しい芝居」だとさへ言へば、何でも彼でも見に行つた。そして、何でも彼でも喝采した。玉石同架で、「新しい芝居」を謳歌した。それが後になつて、どの位「新しい芝居」の當事者を、增長させたか分からない。單に一般の公衆ばかりではない。有識階級などといふ者も、隨分當にならないもので、

決して、あの當時、玉は採り石は捨てるといふやうな事はしなかつた。「新しい芝居」の當事者は、今までの芝居の當事者と違つて、有識階級に幾多の友人を持つてゐた。その友人が若し眞の友人だつたら、惡い所は遠慮なしに惡いと言ひ、好い所は飽くまでも好いと言つたに違ひない。ところが、彼等の多くは眞の友人ではなかつたと見えて、自分の知つてゐる人の事なら、惡い事でも好いと言つた。そして、自分の知らない人の事なら、好い事でも惡いと言つた。これがどの位「新しい芝居」の自然な發育を妨げたか分からない。中でも一番いけなかつたのは新聞雜誌の劇評家だつた。彼等は第一に「新しい芝居」といふものに丸で同情を持つてゐなかつた。彼等は今までの芝居を評するのと少しも違はない筆つきで「新しい芝居」を評した。自分を一段高い所へ置いて、「新しい芝居」を足の下に踏みつけながら評した。そればかりではない。彼等は餘りに無識だつた。ハウプトマンとズウダアマンを同列に置いて論じたり。ズウダアマンとマアテルリンクとを一緒くたにして考へたりした。それ故、やさしい芝居を巧く演じた者が、むつかしい芝居を拙く演じた者よりも喝采された。さういふ事が、どの位「新しい芝居」の當事者から冒險的な勇氣を奪ひ去つて、行路を平坦に平坦にと志さしめたか分らない。「新しい芝居」の使命は、今までにないものを提供する事だ。その行く道は飽まで險惡でなければならない。それが若し平坦になれば、「新しい芝居」はきつと當初の使命を忘れてゐるのだ。

僕は今「世間」といふものの中へ、一般の公衆と有識階級と新聞雜誌の劇評家とを含めて攻撃した。

僕はまだその上に富豪といふもの、興行師といふもの、若し出來るなら政府といふものまで含めて、攻撃したいと思ふ。凡そ、世界の富豪の中で、日本の富豪程愚鈍なものはない。彼等は勿論餘計な金を持つてゐる。どうして使つて好いか分からない金を持つてゐる。しかも、彼等は決してそれを善用しようとはしない。花柳の巷で金を蒔くとか、滿洲で虎狩をするとか言ふのは、問題外だ。彼等は化學研究所を興す。大學に寄附して新しい講座を作る。陸軍へ獻金して飛行機の製作に使つて貰ふ。いづれも立派な事ではあるが、しかもそれが一つとして內心の要求から出てゐるのではない。みんな虛榮からだ。名を賣りたいからだ。うまく行つたら勳章の一つも貰ひたいからだ。科學研究所を興した富豪に日本現代の化學の缺陷を質問して見るが好い。大學に新講座を設けた富豪にその新講座の目的を尋ねて見るが好い。飛行機製作に獻金した富豪に、日本の飛行機の缺陷を問うて見るが好い。一人としてそれに答の出來る富豪はあるまい。彼等がどんなに愚鈍で、どんなに無識であるかは、あの某中尉が無謀な南極探險を企てた時に、莫大な金を出し合つたのでも分かつてゐる。若し彼等の內の一人でもが、ナンセンなりシャックルトンなりの探險記を讀んでゐたのなら、決してあんな無謀な企に金は出さなかつたのであらうと思ふ。あれだけの騷ぎをして、あれだけの金を出し合つて、その結果が「日本」にどれ程の幸福を與へたらう。健忘症な日本人は、もうそんな事は濟んだ事だといふやうな顏をしてゐるが、僕はいまだにあの金が惜しくてならない。

ここに「芝居」といふものがある。日本の歴史は昔からこれを蔑視して來た。そして今でも蔑視してゐる。總ての藝術の綜合なる「芝居」。世界の何處へ行つても、大抵は君主なり國家なり都市なりの保護助力を受けてゐる「芝居」。それがこの國では甚しく侮蔑されてゐる。富豪なり貴族なりで、個々の役者を愛する者はある。併し、全體としての「芝居」を助力しようとする者は一人もない。

成程、日本の「芝居」は歐羅巴の「芝居」と違つて、不具な發達をして來た。日蔭者で育つて來た。從つて、卑陋な點もある。下等な所もある。併し、所詮は諸藝術に冠たる「芝居」である。しかも、僕等はそれを卑陋から救ひ、日蔭から明かるみへ出して、自然な發達をさせようと、十年一日の如く努力してゐる者だ。併し、今日の富豪に一人として、僕等の仕事に眞の同情を持つてくれた者はない。

かう言ふと、富豪達は言ふかも知れない。「芝居」などといふものは贅澤物だ。日本にはまだ爲なければならない事が澤山ある。道路の改築、交通機關の擴張、飛行機の製作、まだその他澤山ある。「芝居」などといふものはあつても無くても好いものだ。俺達は先づ是非ともなければならぬものの爲に金を出す。「芝居」などはずつと後の事だと。

お說一應は御尤である。如何にも「芝居」は贅澤物であるかも知れない。あつてもなくても好いものかも知れない。併し、あなた方は「芝居」よりもつと價値の低い贅澤物に多額な金を費してゐるではないか。例へば寶石である。例へば自動車である。例へば美しい著物である。これこそ、ほんとに

有つても無くても好いものだ。どうせそんな贅澤物に金を使ふ位なら、それらの物よりはもつと價値のある「芝居」といふ贅澤物に金を出したらどうだ。成程「芝居」といふものは、寶石や自動車や着物のやうに、あなた方自身の身には附かないかも知れない。しかも、寶石以上に、自動車以上に、着物以上に、あなた方の飾りになるのだ。僕はかう富豪達に向つて答へたい。

しかも「芝居」は決して贅澤品ではないのだ。總ての眞の美術が贅澤品ではないやうに「芝居」も決して贅澤品ではないのだ。一國の國利民福にとつては、通路の改善が必要であり、交通機關の發達が必要であり、飛行機の製作が必要であると等しく「芝居」の進歩も必要であるのだ。彼が是に劣るといふ理由がないやうに、是が彼に劣るといふ理由もないのだ。瀧精一といふ學者の書いたものにかういふ詞がある。「戰爭を職務とする軍隊でも野營に軍樂を用ふるとか行軍に軍歌を謳ふとか云ふことは是非なければならぬものである。軍隊に斯やうなものを用ひて士卒の間に和氣を生ずるのは取りも直さず對敵の場合に臨んで勇猛奮進の氣象を得せしむる譯である。畢竟贅澤といふことは物質的又は肉體的の欲から起るものに就いて言ふべきである。然るに精神的の希望より出でて、而かも假令間接にもあれ人の心を益することの出來るものは、之を贅澤とは名つけられ得ない。」と。「芝居」が國家の利福に必要であるのも全くこれと同じ理由からだ。僕はかう富豪達に向つて答へたい。

「芝居」の改善の爲――即ち「新しい芝居」の爲――に金を出すといふ事は、實は富豪諸君の事業

を滿足させる事が出來ないかも知れない。學問の爲に金を出すよりは下等に見えるかも知れない。勿論、それで勳章の貰へる望もあるまい。併し、彼等にして一旦「芝居」の何者たるかを眞に知つたら、必ず僕等の爲に三萬や五萬の金を惜しみはしまい。併しながら、悲しいかな、今日までにはまださういふ豪い富豪は一人も出て來なかつた。

日本の「新しい芝居」にとつての不運は富豪の無關心ばかりではなかつた。一人の興行師もその爲に起たうとした者がなかつた事も、どの位その發展を妨げたか分からない。あの藝術座のやうな團體でも、もし初めに眞に理解あり同情ある資本主を得た事なら、決して今日のやうな墮落をしないで濟んだに相違ない。僕は日本の名ある興行師に一人として「新しい芝居」を資本として戰はうとした者のないのを悲しむものだ。

如何にスタニスラウスキイのあるありダンチエンコオのあるあつても、莫斯科市の富豪が彼等を助けなかつたら、あの露西亞の美術座に今日の發達は見られなかつたらう。グランホル・バアカに如何程の才能があらうと、エドレンなしにはコオト・シアタの事業を生む事は不可能であつたらう。「芝居」といふものは如何にどうしても金なしには出來ないものだ。日本の「新しい芝居」が今日の悲境に陷つたのも、第一の原因は金がなかつたからだ。

僕は初め文展や學士院や帝室技藝員やの事から論じて、日本の政府がどれ程「芝居」といふものに

冷淡であるかを怨まうとした。併し、考へて見ると、まだそこまで言ふ必要はない。まだその前に富豪といふ者がある。貴族といふ者がある。興行師といふ者がある。僕は先づ是等の人に訴へて見たい。

勿論、僕は僕自身の目的の爲に働く。自由劇場も續けよう。演劇研究所も押し立てよう。新しい役者の養成にも努めよう。併し、それにはどうしても「世間」の同情がなくてはならない。僕は救世軍のやうに往來に鍋を掛けても好いと思つてゐる。事業の爲には一種の乞食になつても構はないと思つてゐる。どうか、君達も側から僕等に聲援して、「世間」の目を覺まして貰ひたい。

志の成るまでは、舊劇の爲にも力を貸さう。新派劇の向上にも力を貸さう。活動寫眞の爲にも、蓄音機の音譜の爲にも、低級な喜劇の爲にも働かう。僕は總てのものを好くしたいのだ。そして總ては最後の目的の爲の準備なのだ。

親愛なるB君。

僕の今してゐる事は、少しも僕の目的とする所のものの爲ではないやうに見えるかも知れない。寧ろ、それに反對してゐるやうに見えるかも知れない。僕はもう僕の目的を忘れてゐるやうに見えるかも知れない。僕の言ふ事と爲てゐる事とは悉く矛盾してゐるやうに見えるかも知れない。併し、僕自身は決して矛盾してゐるつもりでもなければ、目的を忘れてゐるつもりでもない。道は長い。道は遠い。併し、一旦目指した方角を、僕は決して變へないつもりだ。

何よりも金だ。理解のある金だ。同情のある金だ。精神上の利得を目的とする金だ。さういふ金が欲しい。

金だ。金だ。

大正七、二、一三

A　より

B　君　卓　下

新劇俳優としての歌舞伎役者

ここに言ふ「新劇」とは所謂「新しい芝居」の事である。「新派劇」でもなければ「舊劇」でもないものの事である。

一時はそれが「新派俳優」でもなければ舊役者でもない所謂「新しい役者」の手にあつた。誠にそれはさうなければならぬ事である。ところが、それがこの頃では、殆んど總て舊役者の手に移つてしまつた（井上正夫の場合は、どちらから言つても例外である）さうして「新しい役者」が有難いお題目芝居「代議士」などといふものを演じてゐる。實に奇なる現象と言はなければならぬ。

表題の如き質問が、雜誌「新演藝」から筆者に向つて發せられたと言ふのも、畢竟この「奇なる現象」が誘致した事に相違ない。

この「奇なる現象」は果して眞に「奇なる現象」であらうか。私は必しもさうは思はない。

凡そ演劇を貫く藝術的要素を持つてゐるものと言つて、日本の歌舞伎劇はどのものが世界の何處に

あらうか。

Histrionic Art としての日本の歌舞伎役者の技藝の前に、不可能なものは何もないと言つて好い。單なる輪郭だけを擧げても、舞踊、舞踊劇、人形芝居から生れた淨瑠璃劇、擬闘劇、寫實的な世話狂言、etc, etc. ……

これらの多種多様な――測り知る可からざる程の多種多様な藝術の堆積から、所謂「新しい芝居」に入用な要素――少くとも、外面的に入用な要素を探り出して來るといふ事は、少し頭のある役者だつたら、誰にでも出來る事である。

それ故、「新しい芝居」が歌舞伎役者の手に落ちたと言つて、私は少しも意外には思はない、びつくりもしない。感心もしない。

左團次、猿之助、勘彌、宗之助などが新劇俳優として立ち得るやうに、吉右衛門でも菊五郎でも、恐らくは三津五郎でも、新劇俳優として立ち得るのである。

『軍神』に於ける吉右衛門の王を思ひ出すが好い。

『緑の朝』に於ける菊五郎は勿論として、舊劇「十六夜清心」「筆屋幸兵衛」「肴屋宗五郎」「髪結新三」などに於ける彼にさへ、新劇俳優としての藝術的要素は溢れる程豐富に見られる。

『何樂の死』や『傷鬘尼』や『坂東武者』に於ける三津五郎を考へて見ても、決して彼が新劇俳優

として「無一物」である事を思ふ事は出來ない。

然らば、なぜ今まで彼等は新劇俳優として立たなかつたのであらうか。なぜ或時代には左團次一人が新劇俳優として認められて、他の殆ど總てがそれでないやうに考へられたのであらうか。

「それは時代だ。時代の要求だ。」

と、先づ多くの人は言ふ。

併し、私は「時代」といふものを信じない。私の悲痛な經驗は「時代の要求」といふものに信を置く事を許さない。

今の「時代」今の「時代の要求」——それが果して永遠性を持つた「眞實」であらうか。若しや夏帽子のリボンのやうに、年によつて細くなつたり太くなつたりする「流行」といふものではなからうか。

私の答は卒直である——

左團次が誰よりも先に「新しい役者」として認められたのは、早くから既に「頭」があつたからである。他の人が遲れたのは、遲れて「頭」が出來たからである。

讀み失した詞であるかも知れぬが、自分の信ずるところを正直に言へば、さうである。

議論はまだ終らない。

然らば、現在新劇俳優として認められてゐる歌舞伎役者の總てが、眞に「新しい役者」としての要素を具備してゐるであらうか。或はかう言つても好い――今まで自分の持つてゐる古い藝術の複雜な堆積から、眞に「新しい役者」としての藝術的並に人格的要素を把握し得てゐるであらうか。

それは問題だ。

一體、新劇俳優としての最も重大な藝術的要素は何であらうか。言ふまでもなく、それは「頭」である。

極めて平凡な單純な答ではあるが、この答の内には、複雜な内容がある。

「頭」といふのは、單なる「役の理解」といふ事ではない。

「敏捷」の謂でもない。

「偶像破壞」だけでもない。

勿論「流行に阿る」事ではない。

むづかしい詞かも知らぬが、一言にして言へば、「作者の魂を通してする創造」の謂である。

その意味から言へば、近頃私の見た歌舞伎役者の「新しい芝居」に、一つとして眞の「新しい芝居」はなかつた。

『恐怖時代』も落第である。

『靜』も落第である。

「嬰兒殺し」の何處に眞の「新しい芝居」があつたらうか。

「或日の事」が果して作者の idea を現し得てゐたであらうか。評判の好かつた『屋上の狂人』にさへ、私は「創造」を見ずに「變形」をのみ見た。

私自身が取扱つた「俊寛」――それにさへ私は滿足する事が出來なかつた。

もつと碎いて言はう。

古い藝術の「逃避」のみで、新しい藝術は作られない。

もつと通俗的に例を擧げよう。

臺詞を早く言ふばかりが――又はつきり言ふばかりが――「新しい芝居」ではない。

かうも言ひたい。

樣式を無視する事のみが「新しい芝居」ではない。
新劇俳優としての要素を如何に多く具備してゐようとも、それから或新しい「創造」を生み出す力がなければ、いまだ稱して新劇俳優といふ事は出來ない。
「新しい芝居」の臺詞廻しにも、抑揚がある、遲速がある、間がある――リズムがある。
「新しい芝居」にも樣式がある、意匠がある、構圖がある……

「新しい芝居」を「やさしい芝居」だと思つた瞬間に、歌舞伎役者はその新劇俳優としての資格を悉く失つてしまふ。
今の「新しい芝居」は、或は「やさしい芝居」であるかも知れぬ。
併し、今の「新しい芝居」が「新しい芝居」の極致ではない。It is a dog が英語の終ではないやうに。

「併し、舞臺監督といふものがある。舞臺監督に「從順」であつたら、他に何も入らぬのではあるまいか。」
かう易々と言ふ役者もあらう。

「舞臺監督に從順であつたら……」

大層やさしい事のやうである。

併し、世の中にこれ程むづかしい事はないのである。

「從順」といふ道德的な詞に迷はされてはならぬ。「舞臺監督に從順であるといふ事」は「道德」ではない。「藝術」なのである。「創造」なのである。

それに、今の日本に一人でも本當の「舞臺監督」があらうか。

肩書は番附に印刷されてゐる。併し「その人」に眞の「存在」があらうか。

日本の役者はまだ舞臺監督を頼みにする事は出來ぬ。

「頼みにする事」が出來ても、その「頼みにする」といふ事が、唯「人に頼る」の詞でない事を忘れてはならぬ。

「新しい芝居」がもう目の前にあるやうに思つてゐる人が多い世の中に、私のやうな事を言ふのは、つむじ曲りであらうか。憎まれ口であらうか。

否、否、否。

Rome was not built in one day!　（一九二一、四、一〇）

或年の劇壇

私はこの頃殆ど芝居を見てゐない。自分が絶えず演出に從事してゐるので、ひとの芝居を見る閑がないのである。たとひ多少の時間があつても、何等かの意味で自分の糧になりさうな芝居でもなければ、決して見に行かないことにしてゐる。觀劇は今私にとつて「贅澤」でもなければ「閑つぶし」でもない。

その私にとつて、今年最も不愉快だつたことは、都下の一流劇場が屢宗教や武士道の教壇となつたり、酒屋や化粧品屋の宴會場となつたことである。

宗教の立場から言へば、演劇の力を借りなければ宗旨の宣傳が出來ないといふのは明に墮落である。演劇の立場から言へば、舞臺を或宗旨の教壇にして「信徒」を「觀客」として豫算することは明に墮落である。しかし事實は一山の高僧が恥づることなく俳優に法衣を與へ、大劇場の經營者が恥ぢることなく信徒の賽錢を受けてゐる。

宗教の墮落は私の關するところではない。演劇の墮落に至つては歎じても歎じても尙飽きたらない。

最近、ある大劇場で武士道の神として祀られてゐる或將軍の戲曲が上場せられた。私はこの戲曲が全然藝術品でなかつたとは決して言はない。それどころか、新史劇の樣式として、ツリイトメントとして、私は學ぶところが多かつた。たとひドリンクヲオタといふ手本が（？）あつたにしろ、到底日本の舊作しの作者には書けない妙味があつた。しかも、あの劇の傾向の大部分が、プロパガンダであつたことは爭ふべからざる事實である。作者は恐らく劇場經營者からの註文に應じて書いたのだらう。經營者はこれに依つて、この「新しい神」の「崇拜者」を「觀客」に變へようと企てたのだらう。その動機に於いては一宗の開祖を生きた人間にして見せて、信徒の財布をはたかせようとした他の劇場の計畫と同じことである。

劇場は律のある寺院でもなければ、道のある神社でもない。劇場は人間が一個の人間として、最も自由に、最も自由に考へることを許される場所である。吾々が劇場で見ようと熱望するものは、人間の姿である。獸でもなければ、神でもない。獸が見たければ動物園へ行くがよい。神が見たければ神社へ行くがよい。

吾々は軍人の悲壯な最後を見て涙を流す前に、先づ軍人が何の爲に存在するかを考へなければならない。戰爭が何に依つて起るかを考へなければならない――殊に近代の戰爭が何に依つて起るかを。劇場はさうしたことを何の束縛もなく自由に考へさせてくれる場所でなければならぬ。若しさうだ

とすれば、この將軍の悲劇も濃厚に或「新しい神」のプロパガンダとして吾々の目に映じて居る。さうして、長い間「歴史」に欺されて來た吾々は、ここでも又「欺されてはならないぞ。」といふ氣になつて來る。

吾々にも感覺はある。感覺を刺戟されれば、泣きもする、笑ひもする。併し、これは一種の壓迫である、束縛である。その涙や笑の後には、自由に物を考へる「理性」が嚴として存在する。或はピランデルロのいはゆる「鏡」が光つてゐる。

劇場が唯感覺をのみ目的とする時、劇場は眞の劇場でなくなる……

日本の劇場が由來宴會場であつたことは、識者の等しく認めるところである。しかも、その傾向が年を追つて益々甚しくなつて行くのは寒心に堪へない。

震災後、歌舞伎座が出來た。新橋演舞場が出來た。邦樂座が出來た。帝國劇場が改築された。いづれもヨオロッパの眞ん中へ持つて行つても恥かしくない立派な劇場である。

併し、その「立派な」といふことは、主として觀客席及びフォアイエに係つてゐる。殊に歌舞伎座と新橋演舞場とは、劇場としての必要以上に贅澤に出來てゐる。

かうした劇場が宴會場として利用されることは逃れられないことかも知れない。併し、經營者が喜んでそれを迎へ、その「利用」を豫算に入れて、これを勸誘するに至つては、明に劇場の墮落である。

「何々商店觀劇會」「何々釀造會社觀劇會」「何々羽織紐店觀劇會」……吾々は今年かうした掲示を演劇の殿堂たる歌舞伎座の玄關に何度見たことだらう。名は「觀劇會」であるが、內容は「宴會」である。多くの搾取者がその搾取するところの一小部分をその顧客に割いて、「心理的安心」を得ようとする企である。

歌舞伎座の前を走るものは電車である。ラッシユ・アワの電車に滿載されてゐるものは被搾取者である。彼等はこれらの掲示紙を見て、果して何を思ふだらうか。先づ起る思想は自分達の生活と彼等の生活との比較である。その比較は疑惑を生み、疑惑は端的に呪詛を生む。その呪詛が單に「宴會」の主人に向けられる內はまだ好い。やがては「宴會場」たる「劇場」に及び、終には「劇場」の內容たる「演劇」に及びはしないだらうか。これは吾々の精神生活にとつて、由々しき一大事だと言はなければならない。

震災直後の好況を承けて、劇場は今どこも經營に苦しんでゐる。私は決してそれを笑つて見てゐようとするものではない。自分達も小さいながら一つの劇場を經營して、絕えず肝膽を碎いてゐるので、規模の大きな劇場の經營難に對しては、人一倍の同情を寄せてゐる。

併し、劇場經營難の救濟手段がなぜ劇場の宴會場化でなければならないのか、それが私には理解出來ないのである。

日本の劇場がその經濟政策に或革命を與へなければならない時期は目前に迫つてゐる。今の儘で進んだら、ここ五六年の間に總ての劇場經營者は自ら首を縊らなければなるまい。

先づ第一に爲すべきことは人件費の整理である。老朽俳優の整理、一座一座の人員縮少、不用事務員の解雇、大道具小道具の冗費除去、次に來る重大な問題は俳優給料の整理節減である。これは從來の慣習上、情に於いて忍びないところがあらうが、これを實行しなければ、日本の劇場は終に俳優に食はれてしまふことになるだらう。今の一流の俳優は確に生活の必要に五倍し十倍する給料をとつてゐるのである。若し經營者が算數の表を前にして、親しく俳優に說くところがあれば、俳優は必ずこれを首肯するだらう。劇場の滅落はやがて彼等自身の滅落になるのだから。

かうして財政の整理を見た劇場は、必ず觀劇料を低減するだらう。經營者は決して貪欲の爲に高價な觀劇料を要求するのではない。今の經濟政策では危險で危險でならないからである。經濟的にある安心を得れば、劇場は必ず觀劇料を下げるに違ひない。

値段を安くして、好い芝居を見せて、それでも客が來なければ、日本文化の墮落である。我また何をか言はんやだ。

作者別に依る今年の上演戲曲の統計が、この間中各新聞の紙上に現れた。

それに依ると、數に於いて第一位を占めてゐるのは、やはり默阿彌である。それに次いで數の多い

田は、瀬戸松居兩氏の如き劇場關係のある作者である。

劇場關係のある作者の戯曲の上演數が多いことは、日本現在の劇壇の事情としては已むを得ないことで、これに就いては別に異論はない。

唯、私の考へたいと思ふことは、今依然として默阿彌の天下だ―といふことである。依然として歌舞伎劇の天下だといふことである。

この現象は何を現すか。

歌舞伎劇をやつてゐれば――現在の日本の一流俳優は、殆ど總て今の歌舞伎役者だと言つても好いのだから――他の系統の一流俳優は、殆ど總てが逼塞してしまつたのだから――歌舞伎劇さへやつてゐれば、經營者も安心だし、役者も安心だし、見物も安心だからである。

外に理由はない。

歌舞伎は默阿彌劇の傳統を摑んで、これを力強く表現しようと努力してゐるのでもない。歌舞伎劇の傳統を尊重して、これが維持を企ててゐるのでもない。舊劇の演出に新しい熱情を加へて、傳統を新しく活かさうと研究してゐるのでもない。

彼等の爲事には、努力もなければ計畫もなく、熱情もなければ研究もないのである。

經營者が石橋を叩いて渡れば、俳優も唯々として石橋を叩いて渡るのである。現在の歌舞伎俳優は、

歌舞伎俳優でゐながら歌舞伎劇の眞髓を知らないのである。中には歌舞伎劇の荒唐を小理窟の鏡に映して、自己の聰明を誇示してゐる役者さへある。甚しきに至つては、心中歌舞伎劇を蔑視しながら、現今の觀客の無知を標準にして、その日その日を糊塗してゐる役者さへある。

一般的に言へば、私はかく斷言するを憚らない――現在の經營者でも、現在の役者でも、眞に歌舞伎劇を理解し、眞に歌舞伎劇を熱愛して、これが上演に從事してゐるものは一人もないと。

それにも關らず、歌舞伎劇の上演が尙且多數を占めてゐるのは、なぜであらうか。今言ふ經營者の「安心」からである。

そんなら、經營者にその「安心」を與へるものは何か。言ふまでもなく、それは「觀客」である。今の觀客の大多數は歌舞伎劇の何者たるかを理解してゐないのである。そして、その絢爛な裝飾に、その妖艶な扮裝に欺かれてゐるのである。眞の歌舞伎劇でもないものを歌舞伎劇だとひとり定めてひとり悅に入つてゐるのである――彼等は欺かれてゐるのである。

しかも、彼等の目の前にある、彼等にもつと直接な、彼等にとつてもつと理解し易い、彼等に直ぐと眞僞の判斷のつく、戲曲及び演劇の存在を見逃してゐるのである。

經營者並に俳優が、内から覺醒しない時、觀客は外からそれを覺醒させなければならない。

傳統の尊重に異論はない。しかも、傳統にも非るものが傳統として喝采せられる時、吾人は滿腔の

借りを禁じ得ない。

經營者よ、營業的良心に目覺めよ。

俳優よ、藝術的良心に目覺めよ。

さうして、觀客よ、判斷の目を明にせよ。贔屓を假借する勿れ、觀客としての權利を十分に主張せよ。

新作時代を待つ

また「勸進帳」か。

また「忠臣藏」か。

かう言つて興行師が罵られる。

併し、興行師にして見ると、だんだん歌舞伎劇のリパアトリが狹められて來てゐるので、どうにもしやうがなくなつて來てゐるのである。

なぜ、そんなに歌舞伎劇のリパアトリが狹められて來たのであらうか。それは「時代」の爲であると言ふより外に答へやうはない。「時代」の篩にかけられて、だんだん「出せるもの」が少くなつて來たのである。

この「時代」といふ詞の意味の內には、觀客の側のことも含まれれば、俳優の側のことも含まれる。

「昔の見物は承知したが、もう今の見物は承知しなくなつた」といふのが觀客の方面のことである。

「昔はさうした役をやる役者もあつたが、今はさうした役をやる役者がなくなつた」といふのが俳優

の方面のことである。

リパアトリの範圍が狹くなつて來た以上、自然同じものの反復が激しくなつて來るわけである。これは興行師の罪でもなければ、役者の罪でもない。日本演劇の新發展の爲には、寧ろ喜ぶべき「時代」の功である。

もつともつと「出し物」の少くなるが好い。もつともつとリパアトリが貧しくなるが好い。もつともつと「勸進帳」や「忠臣藏」が頻繁に繰返されるが好い。

飽きた飽きたと言ひながら、見物はまだほんとに飽きてはゐないのである。その證據には依然として「勸進帳」が人氣を呼び、「忠臣藏」が、「各等滿員」を掲げさせてゐるのである。

私は見物が本當に飽きる時の一日も早く來るのを待ち望んでゐる。

それは、既に今日でも、劇場は新作を歡び迎へてゐないのではない。現に今月でも、歌舞伎は新作を三つも舞臺にかけてゐるし、市村座でも二番目は新作である。併し、これらの新作は――いつも商業劇場で新作と稱するものの殆ど總てがさうであるやうに――謂はば新歌舞伎劇とでも名づくべき程度の新作で、惡く言へば歌舞伎劇の亡靈であり、褒めて言つても歌舞伎劇の巧みな染直しであるに過ぎない。決して、新時代に依つて、新時代の爲に、新時代から生れた戲曲ではない。その證據は、これらの新作の内に「現代」を描いたものが唯の一つもないといふ一事だけでも分かると思ふ。

しかも、これらの新作でさへもが、決して次の新作を待つ爲の準備として上場されるのではないのである。

唯或「つなぎ」として上場されるのである。

「つなぎ」とはどういふ意味だと言ふか。分かり易く言へば「勸進帳」と「勸進帳」との間の「つなぎ」だといふ意味である。

古いもので出せるものの數が少くなつて來てゐる。それ故、昔から見ると、どうしても繰返しが多くなつて來てゐる。それを惡く言はれる。そこで、古いものから古いものへ移る間の、謂はば「息抜き」に新作物が上場されるのである。新作でもよいと欺して置いて、また元へ逆戻りをするのである。

興行師の意識無意識は問題でない。今日の新作上場を一つの現象として觀察すれば、それより外に見やうはないのである。

それ故、私は今日の新作上場を決して「新作時代」として受取ることは出來ないのである。

眞の「新作時代　とは、一つの新作上場が次の新作上場の準備となり基礎となるものでなければならない。新作が新作を迎へ、その新作が更に他の新作を迎へて、向上の一路やむ時のないやうなものでなければならない。

これでこそ一國の演劇が進化する、發展する、また革新する。

古いものをやつては、新しいものをやる。また古いものへ歸る――かういふ行つたり來たりを何年やつたところで結局、元のモクアミである。これは洒落ではないが、洒落にとつて貰つても好い）繰返して言ふが、私は、見物が、興行師が、役者が、本當に古いものに飽きる日の一日も早く來ることを、日本國劇の爲に望んでやまない。

それには、出來るだけ多く「勸進帳」を繰返すことである。出來るだけ多く「忠臣藏」を繰返すことである。出來るだけ多く現在のリパアトリとしての歌舞伎劇の總てを繰返すことである。

劇壇の遠望

「劇壇に對する不平といふやうなものが伺ひたいものですね。」

「もう今は不平なんかありませんね。人一倍不平があり過ぎて、それがたうとう爆裂して、劇壇と手を切つてしまつたんですからね。この頃ぢやあ、もう暢氣なものです。向うは向う、こつちはこつちですからね。」

「それぢやあ、自分の爲事さへうまく行けば、人の爲事はどうでも好いと言ふのですか。」

「さうではないが、いくら僕等がはひつて行つて、骨を折つて見たところで、今までの日本の劇壇はどうにもならないといふことが分かつたんですね――あなたの前ですが、これでも隨分骨を折つて見たんですよ。汗も血も涙も流した上のことですよ。」

「そりやあさうでせうが、併し、まるつきり見捨ててしまふと言ふのはあんまり殘酷ぢやあないでせうか。」

「殘酷かも知れません。だが、それは深い愛から來てゐる殘酷なのです。私は當分日本の劇壇をその

任すが儘に任せて置いて見るつもりなのです。そして、その間に自分達で「將來」の爲の準備をして置くつもりなのです。丁度、道樂息子を持つた親の心持ですね。勝手放題にさせて置くのです。その內、きつと二進も三進も行かなくなります。その時、それが救へるだけの用意をして置きたいと思ふのです。」

「少しあなたの心持が分かつて來たやうな氣がします。だが、それにしても、日本の今の劇壇で何が一番惡いのでせうか。」

「さやう。私は初め興行師だと思つてゐました。興行師が一番惡いんだと思つてゐました。併し、この頃はさうは思ひません。興行師といふものは、あれで受動的なものです。決して能動的なものぢやありません。それに、相當大きな金も賭けてやる爲事だから同情すべき點もあります。唯、時勢を見る目がないのだけが氣の毒です。いつでも「勸進帳」や「助六」さへ出せば人が來ると思つてゐるのが氣の毒です……」

「でも、實際來るのぢやないでせうか。」

「そこですよ。見物は英迦だから、直ぐと宣傳に釣られるんです。大げさな宣傳をする興行師も興行師ですが、この方は商賣です。客の方は何も商賣ぢやないのだから、冷靜に判斷して、それからゆつくり見物に行けば好いのに、直ぐに宣傳に釣られるのです。何が惡いたつて、今の劇壇で見物ほど惡

いものはないでせう。歌舞伎劇の本質も知らず、新劇勃興の意義も解せず、生活と演劇との關係にも無頓着で、唯もう人が行けば我も行くといふだけのことです。それではみんな滿足して歸つて來るのかと思ふと、十中の七八は失望して歸つて來るのです。「こなひだ御所の五郎藏といふを始めて見て來ましたが、つまらないものですね。」こんなことを言ひます。「正月の芝居は菊吉の合同に留めを刺すといふやうなことが書いてありましたから、行つて見ましたが、どうも餘り吾々の生活とはかけ離れてゐるので詰まりませんでした。」こんなことを言ふのです。そんなことは初から分かり切つてゐることなのに、よく考へずに行くからさういふことになるのです。」

「それぢやあ見物教育といふことが第一に必要なんですね。」

「さうです。見物さへよくなれば、芝居は自然とよくなります。詰まらない芝居は見に行かないといふことになれば、興行師だつて考へます。」

「ぢやあ、その見物教育はどうしたら出來るのです。」

「昔から言ふことですが、それはやつぱり批評家の爲事ですね。批評の存在意義は必ずしも人を敎へ導くことではないでせうが、芝居のやうな大衆を相手にする藝術になると、一面人を指導する役目も勤めなければなりません。」

「現在さういふ劇評がありますか。」

「悲しいかな絶無と言つて好いのです。役者の技藝の皮相な觀察はあります。舞臺裝置の輕卒な感歎はあります。併し、一つの劇の中へ、戯曲その者から分けてはひつて行つて、その眞髓をしつかり掴んで、それを縱横自在に解剖するといふやうな批評は一つも見當りません。」

「それぢやあ、日本の劇壇で一番悪いものは雷同的な見物で、その次に悪いことはしつかりした劇評がないことですね。」

「さうです。好い批評のないところに好い藝術は生れません。一代を號令するに足るやうな偉大な劇評が一つ現れれば、日本の劇壇も一度に五十歩や百歩は進むと思ひます。」

「その次に悪いものは何でせう。」

「役者ですね。近頃の役者は昔の役者から見ると、ずつと生活が豐です。生活の不安などは殆どないでせう。自然、金さへ取れれば何でも好いといふ風ですから、芝居はどんどん堕落するばかりです。私は少くともこの十年前後の間に、狂言が氣に入らないから今度の芝居へは出ないとか、興行師の持つて來た狂言を突つぱねたとかいふ役者の話を聞いたことがありません。勿論、政略上とか自分の我儘からとかで、そんなことをしたのはあつたかも知れませんが、自分の藝術的見識からそれをやつた例は一つも聞きません。私は今の日本の役者を相當に買つてゐます。相當批評の力もあり見識もある役者が少くとも四五人はゐると思つてゐます。若し、その四五人がこの十年の間に、ほんとに自己の

藝術的良心の上に立つて、興行師の持つて來た愚劇を蹴つたとしたら、今の日本の劇壇はもつともつと進んでゐたに違ひありません……「あの人がよくあんな狂言を平氣でやつてゐるなあ。」私はさう思ふことが度々あります。」

「成程、それは私にも分かるやうな氣がします。して見ると、日本の劇壇では比較的興行師が一番罪が輕いことになりますねえ。」

「さうです。一般的に言へば、興行師はお金さへ儲かれば好いのです。少くとも損さへしなければ好いのです。批評が進んで、見物が進んで、役者が見識を持つやうになれば、興行師は自然とよくなるでせう。存外、興行師は可愛いものですよ。」

「あんなに興行師を嫌つたあなたが、さういふ風に考へて來たのも、一つの進歩ですかね。」

「さうかも知れません。兎角、物は離れて見なければ分かりませんね……」

「そりやあ大きにさうでせう。では、まあこんなことで……」

「こんなことで好いのですか……どうも用意も何もない平凡な話で……失敬しました。」

（大正十四年二月九日――築地小劇場にて）

デ・アルキン氏の日本演劇観

「改造」の七月號に發表せられたロシヤ國立美術院委員デ・アルキン氏の「日本の演劇に關する一露人旅客の所見」は、私が近頃最も興味深く讀んだ文章の一つであつた。

アルキン氏は極めて謙遜な態度で單なる印象記を書いてゐるに關らず、氏の歌舞伎劇に關する觀察は鋭敏透徹を極めてゐる。

アルキン氏の文章は、日本人たる私に、多くの「氣のつかずにゐたこと」を注意し、多くの「忘れてゐたこと」を思ひ出させてくれた。

氏は言ふ——

「最も著しい歌舞伎劇の特質はその舞臺藝術が他のすべての藝術の様式とは全然無關係に、獨自の藝術要素として、完全に獨立してゐる事である。現代ヨーロッパの演劇は其獨立性をとうの昔に失つてゐる。とうの昔に文學の附屬物乃至藝術の他の分派　繪畫、音樂。文學などの合い手に墮つてゐる。現代ヨーロッパ劇の大部分は——藝術の獨立した分野でなくして、單に他の藝術に對して一種の補助

的楷梯に過ぎない。本來舞臺藝術なるものは他の藝術と關係なく存在する事が出來、また、文學、繪畫、音樂の助力なくして、それ自身の固有の力に依つて培はれる藝術的エネルギーの巨大なる貯藏を内藏してゐる藝術であることを歌舞伎劇はその偉大なる技巧によつて示してゐる。其の點では現代に於いて歌舞伎劇は何よりも先づ世界的意義を有してゐる。卽ち西歐諸國の舞臺藝術が著しく衰微してゐる現代に於いて、ひとり日本劇のみは舞臺藝術が永く生命を保つべく、且つ他の藝術の光を假らずして自己本來の火力に依つて燃え得る事を示してゐる。かるが故に歌舞伎劇に於ては日本語を解しない觀客までも劇動作の仲間入りをすることが出來るのである。歌舞伎劇はこの藝術の基礎となつてゐる演劇性の強烈な要素によつてすつかり包まれてゐるからである……」

日本の輕率なる歌舞伎滅亡論者は、これを讀んで直にかう言ふだらう——「日本の歌舞伎劇だつて繪畫と音樂と文學との——おまけに舞踊との——合の子ではないか。世の中に何が雜駁だと言つて、歌舞伎劇ほど雜駁なものはあるまい。歌舞伎劇のどこに藝術の獨自性がある。歌舞伎劇のどこに藝術の固有的意義がある。」と。

併し、かういつた論者は、多く西洋演劇に就いて全く無知なのである。さうして、アルキン氏の所謂「合の子」の意義程度を全く理解してゐないのである。成程、繪畫なしに、音樂なしに、また舞踊なしに、歌舞伎劇の存在を考へることは不可能であらう。併しながら歌舞伎劇に於ける繪畫は、音樂

は、舞踊は、それに參加する「文學」と共に、悉く第二義的なものである。歌舞伎劇に於いては、その獨自の藝術的要素が、これら第二義的從屬的諸藝術の上に廢として存在してゐるのである。アルキン氏が歐洲演劇の大部分が繪畫音樂文學の「合の子」であると言つたのは、繪畫が、音樂が、文學が、屢第一義的に主存的に劇藝術の領域を侵してゐる場合のあるのを指摘してゐるのである。

現代西洋演劇の大部分は、或は文學の、或は繪畫の、或は音樂の奴隸である。かれらは他に隸屬するものであつて、自ら立つものではない。それはアルキン氏の言ふ通りである。演劇をその從屬的奴隸的境遇から解放すること、これが西洋近代に於ける演劇運動の最も顯著なる要素であつた。最初にこれを稱へたのが、コンメヂア・デル・アルテ（伊太利中世の即興的演劇、アルキン氏も「自身固有のものによつて燃えてゐた所の」古代演劇の一つとして、これを擧げてゐる）の復興を叫んだゴオヅン・クレイグであつた。クレイグの影響の最も著しかつたロシヤには、それに對して稍意地の惡い異論を立てながらも、エワレイノフのやうな人が現れた。それからタイロフが出た。ワフタンゴフが生れた。メイエルホリドが美術座脫退以來今日に至るまでの態度も、これを要約するに、演劇を一つの獨自な藝術として解放すること以外にはなかつた。

然るに、日本には三百年來、如何なる他の藝術にもその領域を侵されずに、獨自固有な藝術要素を維持して來た演劇がある。それが歌舞伎劇だ。この意味に於いて、歌舞伎劇が世界的意義を有してゐる

ゐることは、實にアルキン氏所説の通りである。

次に、アルキン氏が著しい特質の一つとして日本の歌舞伎劇を「多數の個人的藝術意志を組織的に結合せしめて、唯一の藝術的意志を實現する俳優團の偉大なる集合」と見たのも適切である。西洋でも、昔の劇場は一つの家であつた、或は家族であつた。そして、その家族には族長がゐた。俳優は決してその家を離れなかつた。彼はそこで生れ、そこで生長し、そこで死んだ。然るに近代西洋の演劇は、もうさうでなくなつた。眞箇の劇場人といふものは實に少くなつた。劇作家でも、演出家でも、舞臺裝置家でも——時としては俳優自身でもが——自分の家として劇場を考へなくなつた。氣に向いた時は、そこへ遊びに來るが、そこにゐるのが不利な時は、直ぐとそこを出て行くやうになつた。演劇が他の諸藝術の從屬物となつた原因も一つにはさういふところにあつた。然るに、日本の演劇は阿國歌舞伎の昔から今日の帝劇歌舞伎座市村座に至るまで、個人的藝術意志の組織的綜合たる一家族としての演劇を維持して來た。

アルキン氏は續けて言ふ——

「然して此等の特質の正しい結果として——歌舞伎劇が驚く程、幾多の天才的俳優を生んだ事を認める……未だ曾て日本のやうに舞臺藝術の偉大なる名人が此れ程輩出して居る國を唯の一つも舉げることは自分には出來ないやうに思はれる……」

世界の演劇史に徴して、この所見にも誤謬はない。私は嘗てロンドンで、英吉利近代の名優と稱せらるるビアボオム・ツリのシャイロックを見た時、即座にその技藝の中村歌六（彼は決して日本の第一流の俳優ではなかつた）に劣ること十數等なることを感じた。これはその時その趣の異なる私の「印象」に過ぎないかも知れない。併し、一般に西洋近代の俳優が、ヒストリオニックアアトとしての技藝に於いて、日本の古典歌舞伎俳優に遠く及ばざることは動かすべからざる事實である。唯西洋の俳優の日本の古典劇役者に優つてゐる點は、理知（哲學）の深く細かいことである、詩感（文學）の豐富なことである。だが、これらのものが演劇の獨自的な藝術要素でないことは論を待たない。

アルヂャン氏が歌舞伎劇に對して「認めた」ところのものは、一部の輕忽粗雜なる歌舞伎劇讃美論者は措いて、吾人同時代の日本人と雖も決してこれを「認める」に躊躇するものではない。しかも、それにも關らず、吾人同時代の日本人がこの世界的意義ある國民的古典的藝術に對して、常に與へることの出來ない不滿を持つてゐることも爭ふべからざる事實である。

ここへ來て、吾人は「はじめて歌舞伎劇を見たヨオロッパ人」と「子供の時から歌舞伎劇で見飽きる程見てゐる日本人」との間に、跳び越えることの出來ない溝渠のあることを感ずる。

ヨオロッパの優れた藝術批評家が、揃つて本來の歌舞伎そのものを讃護することに異議はない。カアル・ハアゲマン氏の説くところも、ヲルフガング・フォン・ゲルスドルフ氏の言ふところも、マリ

ア・ピイペル夫人の觀察も、アルベエル・メイボン氏の記載も、本來の歌舞伎劇としては、感謝すべき理解である。

　併しながら、彼等の內に一人でも、往時の歌舞伎劇と現在の歌舞伎劇との間に、非常な變化（或は非常な衰頽と言つても好い）のあることを認めたものはない。（第一印象をその記述の基礎とする彼等にそれを求めることは無理であるかも知れないが、併し、日本現代の演劇を論ずる以上は、是非そこにも目をつけて貰はなければならない。）

　成程、歌舞伎劇の傳統は美しい。謂ふところの「型」は絕大な藝術的價値を持つてゐる。併しながら「型」は單に「型」として價値があるのではない。「型」は時代時代を過ぎて次々に傳へられる。その時代時代に生れて來る天才的俳優がその度每に新しい生命力を「型」に加へる。そこで「型」が生きて來る。傳統が新しい生命力を以て、吾人に肉迫して來るのである。

　然るに、現代の歌舞伎役者に、一人でも新しい生命力をモナタとして「傳統」を生かし動かしてゐる俳優があらうか。

　傳統は如何にも美しい。歌舞伎劇の傳統が世界に類のない獨自的劇要素を持つてゐることも事實である。併しながら、生命のない「型」の繰返しは終に吾人を倦怠させずには置かない。

　次は脚本の問題である。成程歌舞伎劇に於いては、脚本卽ち文學は、アルキン氏の言ふ通り第二義

的のものである。併したがら、脚本が全くないのではない。コンメヂア、デル、ラルテのやうに脚本らしい脚本が全くないのなら、却つて好い。日本の歌舞伎劇には第一義的にでも第二義的にでも、兎に角脚本といふものがあつて、その脚本が常に厳めしい態度で、封建思想の義理人情を煩さい程說教してゐるのだから溜らない。マリア・ピイペル夫人の擧げたやうに、歌舞伎劇の戲曲的內容は、常に親に對する子の服從である、夫に對する妻の服從である、主人に對する家來の服從である。

男女の戀愛生活も常に封建的な義理人情の束縛を受けてゐる。どこにも自由がない。個性がない。社會生活或は社會組織の根本的探究がない。總ての人が縛られて、縛られて、縛られ死に死んでしまふのが、歌舞伎劇の思想である。臺詞の分からない西洋人には、これは何の邪魔にもならないかも知れないが、詞の分かる日本人の、しかも新時代の青年には、これがどの位歌舞伎劇の鑑賞を妨げるか分からないのである。

アルキン氏は「ラヂオや飛行機や相對性原理や其他有らゆる現世紀の奇蹟に馴らされた現代の觀客であり市民である」現代の日本人が尙且歌舞伎劇の動作や演技に反應するのを見て、歌舞伎劇の持つ偉大な力に驚いてゐられるが、現在の歌舞伎座や帝劇の多數の觀客は、東京生れではない地方出身の人で、歌舞伎劇に對する讃仰は、アルキン氏などの外國人と同じやうに新鮮であることに注意しなければならない。

アルキン氏は又菊五郎が筆屋幸兵衛などに於いて「舊劇の傳統的約束と、驚くべき實生活のリアリズムを出來るだけ結合しようとしてゐる」努力を賞讃してゐられるが、これらに對しても、日本人たる私は全く反對な意見を持つてゐることを告白しなければならない。私達は名優菊五郎を讃するものは、實にかの「リアリズム」だとさへ思つてゐる。本來の歌舞伎劇を傳統的に――しかも可なり新しい生命力を持つて――傳へ得る、殆ど唯一の歌舞伎役者たる菊五郎が、到底歌舞伎の世界へ持込むことの出來ないリアリズムを持込まうとして、常にむだな努力をしてゐるのを見ると、實際私達は淺ましい氣持にさへなるのである。

勿論、歌舞伎の世界にもリアリズムはある。可なりに優れたリアリズムが古くから歌舞伎の傳統に存在してゐることは、坂田の藤十郎に關する記錄を見ても分かる。併しながら、歌舞伎固有のリアリズムは、菊五郎が現在目ざしてゐるやうな近代的なリアリズムではない。菊五郎のリアリズムは、いくら努力しても、到底歌舞伎と一つのものにすることの出來ぬ種類のリアリズムである。

アルキン氏の所說については、まだまだ述べたいことが澤山あるが、もう時間が盡きた。いづれ稿を更めて書かう。（昭和二年七月十六日）

演劇に對する或考察

「大昔の事にやありけん南都南圓堂の前に大きなる穴出來て其中より煙夥しく起り天下に覆ひ其氣にあたる者ことごとく疫癘にをかされける、依之南都の芝の上にて翁三番を舞せ其邪氣を拂ひ退しより芝居といふ名は始りたり……」

著者不明の「劇場楷話」といふ書物の上卷の一番初にかう書いてある。

丁抹のカアル・マンチウスが書いた「劇藝術の歴史」の日本のくだりにも、この傳說がその儘移し傳へられてゐる。（英譯本第一卷第四十七頁）恐らくマンチウスは佛蘭西のジョルジュ・ブスケが昔「兩世界評論」へ書いた有名な論文「日本の芝居」に據つてこの記述をしたに違ひない。

佛蘭西のアルベエル・メイボンが、をとゝし公にした「日本の演劇」では、天の岩戸傳說に於けるアメノウズメが日本演劇の濫觴だといふことになつてゐる。

事の眞僞は知らないが、日本の芝居が戶外で始まつたといふことは確である。芝居といふ詞が芝に關係のあることも確らしい。ずつと後に（實はこれが本當の意味での芝居の始まりであるが）出雲の

お國が織田信長の許可を得て、京都北野の人升で興行を始めたといふ記錄に徴しても、日本の芝居が家の中で始まつたものでないことは確實である。人升とは陣立稽古の場所ださうであるからである。

その後、芝居は四條河原へ移つた。河原に小屋掛をして、そこで興行をしたのである。役者のことを「河原者」と言ひ、或は「河原乞食」と嘲るのは、實に淵源をここに發してゐるのである。

西洋の芝居は希臘で始まつたといふことになつてゐる。希臘の芝居も、その舞臺は戸外であつた。ヂオニソスの寺院の外で行はれたのが始まりで、やがて木造の、續いて石造の圓形劇場を持つやうになつたが、舞臺はやはり地面の上であつて、舞臺の上にも觀客席の上にも屋根はなかつた。見物は三方から舞臺を取圍んで見た。役者は厭でも立體的な演技をしなければならなかつた。これは或意味に於いて、日本初期の歌舞伎劇と同じことであつた。

羅馬の芝居は、その内容に於いては、希臘の芝居の繼承に過ぎなかつたが、その舞臺構造に於いては著しい變化を見せた。希臘時代に舞臺の主要な部分を領めてゐたオオケストラ（圓形の地面）が著しく狹められた。それは唯、希臘舞臺の名殘を留めてゐるといふだけで、殆ど演技の用には供せられなかつた。演技の大部分は一段高いプラットフォオムの上で演ぜられるやうになつた。やがて、そのプラットフォオムの上に屋根も出來た。即ち舞臺の上だけに屋根が出來たのである。その上、贅澤な羅馬人は燒きつける日を恐れて、見物席の上に巨大な日覆をさへ作つた。しかも、羅馬の劇場はまだ

野天の芝居であつた。

羅馬時代に續いて來るものは、基督教に依つて作られた演劇の暗黒時代である。やがて、その闇黒を破つて再び演劇の天の岩戸を開いたのは、中世紀の寺院劇であつた。

ここで注意すべきことは、寺院劇が神の祭壇で始まつたといふことである。即ち、戸外で始まらずに戸内で始まつたといふことである。聖書の事蹟がそこで演ぜられた。豫言者が現れた。基督が現れた。聖母が現れた。夥しく多數の惡魔や天使が現れた。役者は總て僧侶であつた。

ところが、この寺院劇はやがて寺院の外へ出て行くやうになつた。初めは祭壇を舞臺にしたものが、今度は寺院の外壁を背景にして芝居をするやうになつた。そして、今まで舞臺だつた寺の内部が今度は樂屋になつた。やがて、それは寺院の外壁をも離れて、全く家といふものと關係のない野天の屋臺の上で演ぜられるやうになつた。同時に、その演技も僧侶から俗人の手へ移つた。俗人の手に移つた寺院劇は、やがて形を變へて、所謂シキュラ、プレイ（俗劇）を生むやうになつた。ハンス・ザックスの謝肉祭狂言などがそれである。

エリザベス朝になつて、劇場は圓筒狀の外壁で圍まれるやうになつた。併し、やはり舞臺の上にも見物席の大部分の上にも屋根はなかつた。昔の回向院の相撲のやうに雨の降る日は芝居を休まなければならなかつた。芝居のある日は高い塔の上で、櫓太鼓のやうに、喇叭が鳴つた。

舞臺はプラットフォオムを形作つてゐたが、それは深く見物席の中へ突き出してゐた。エプルン（前掛）と稱へられた、その突き出した部分で、ハムレットが長い獨白をやつた。見物は三方からこれを取圍んで見たのである。

それから後の舞臺變化は、誰にも想像せられる通りである。先づ、劇場全體の上に屋根が出來た。幕といふものが出來て、舞臺と見物席とを隔絶した。突き出してゐた舞臺はだんだんに引込んで、終に幕の後に姿を隱してしまつた。かうして、舞臺と見物席とが全く別のものになつてしまつたのが、その後の劇場である。この變化は、花道の設備を除いて、日本の舞臺の上にも加へられた。

十九世紀末期から二十世紀初頭へかけての自然主義時代になつて、この傾向は益激しくなつた。舞臺は第四の壁を取りのけた或部屋の内部である。そこで行はれる生活は或人生の斷片であつて、見物席とは何の關りがない。役者は見物に背中を向けても構はない。場合に依つては見物に聽きとれないやうな小さな聲で話しても構はない。總ては或人生の如實な活寫である。見物は或家の窓からその家の内部に起りつつある事を覗き見るに過ぎない。獨逸ではかういふ舞臺を Guckkastenbühne（覗き箱舞臺）と言ふ。誠にその通りである。

これを要約するに、むかし戸外で延び延びと生れた芝居といふものが、いつの間にか劇場といふ家の中に閉ぢ籠められ、又その家の中の一部分である舞臺といふものの中に閉ぢ籠められたのである。

芝居はいつまでもその「牢獄」に安居してゐるだらうか。これが、私の諸君の前に提出しようとする重要な問題である。

歐洲大戰が起つた。やがて、それが熄んだ。その間に、思想の上にも組織の上にも世界に一大變革が行はれた。政府にも、哲學にも藝術にも一大革命が來た。この變亂に際して、芝居もその自然主義的な牢獄を破らずにはゐなかつた。

外へ、外へ。これが演劇の本質的天性である。芝居は再びその本質を取戻すべき時期に際會した。獨逸にはラインハルトのグロオセスシャウシュピイルハウス(大劇場)が出來た。舞臺は半圓形に見物席へ突き出した。役者は見物席の間を通つて出た。或場合には見物全體が劇中の群集として取扱はれた。見物席の演技中消燈も廢された。見物席は常に舞臺と同じ光で照らされた。

露西亞にはメイエルホリド劇場が出來た。勿論、ここにも幕はない。舞臺と見物席は一つのものである。その上、ここでは、舞臺の後の壁までが露出される。照明設備も決して隱されない。舞臺裝置の變化も、道具方が見物の目の前でやる。舞臺のフロオアも從來のもの一つだけではない。二重にも三重にも作られる。自動車が見物席の闇を突つ切つて、舞臺の上へ驅け登る。總てが戸外劇場と同じ要領である。

演技も最早自然主義の奴隷ではなくなつた。メイエルホリドは役者の肉體をあらゆるプロバビリチ

に於いて驅使しようとする。最大限度に於いて、人體の運動を效果的に利用しようとする。これが謂ふところのビオ・メカニズムである。それがアクロバチック（輕業）の域にまで侵入してゐることは、日本の歌舞伎劇と同樣である。

將來の芝居がどうなるか、それを私は豫言することは出來ない。併し、現在の最も優れた演劇（例へばメイエルホリドのそれの如き）が、演劇をその本質に於いて取戻した――或は取戻しつつある――ものであることは確實である。

そこで私は敢て言ふ。演劇は決して劇場のものではないと。

この詞には、二重の意味がある。一つは、演劇といふものは、本質的に言つて戶外のものである。卽ち、通りがかりの民衆が誰でも見られる筈のものである。決して、劇場といふ特に仕切られた建物の中に――さうして、見物席といふ特に權利づけられた領域に――專有せらるべきものではないといふ事である。一つは、演劇といふものは本質的に言つて必しも專門的なものではない。卽ち、抽象的に考へた劇場といふ特別な職業機關の中に――さうして、特に役者といふ職業を專門とする者達のみに――專有せらるべきものではないといふ事である。

演劇はどこにでも劇場を持ち得る。そして、どこにでも舞臺を持ち得る。野外へも出て行かう。牢獄の中へもはひつて行かう。工場の中へもはひつて行かう。寺の中へも學校の中へも侵入して行かう。

演劇はその誕生に於いて野生である。彼は決して劇場と言ひ舞臺と言ふやうな檻の内に長い生命を保つ事は出來ない。

この點に於いて、歌舞伎劇は吾々日本國民の誇であらねばならない。彼は歐羅巴の自然主義にも、輸入的な日本の自然主義にも煩せられないで、今尚その野性を持ち續けてゐる。彼が見物と世界を隔絶したことは唯の一度もない。彼は今でも昔からの花道を持ち續けてゐる。團十郎と菊五郎は見物に取圍まれながら、ゆすつて取つた金を分け合ふ。彼は今でも昔からの幕外の引込みを持つてゐる。大星由良之助は見物席の唯中を城を見返り見返り引つ込んで行く。

形式に於いてかくも著しく演劇の本質的要素を失はずに來た歌舞伎劇が、内容に於いてもそれが創造せられた時代の封建的奴隷思想を持ち續けて來たこと——これが吾々の最も飽き足らぬ點である。形式の保持、これを吾々は歌舞伎劇に禮讃する。内容の保持、これを吾々は歌舞伎劇に排斥する。結論は、歌舞伎劇には役者があつたが作者がなかつたといふことである。役者には團菊以後にも今の羽左衞門、梅幸、菊五郎、吉右衞門の輩出を見たが、作者には默阿彌以後僅に福地櫻癡、榎本虎彦の貧しい姿を見るに過ぎなかつた。

單に形式藝術としてのみの歌舞伎劇が今後幾何の生命を民衆の内に持ち續けるであらうか。前途誠に暗澹たりである。（昭和二年七月十八日）

新劇運動の經路

一

明治から大正へかけての新劇運動。

私はそこで一兵卒として働いた——或は一小隊の長として働いて來た。

それ故、私は「狭い」經驗を持つてゐるが、「廣い」觀察を持つてゐない。

私は私の周圍をのみ知つてゐる。他の陣營のことは知らない。

味方であるべき筈のものを敵だと思つたこともある。同志だと信じてゐるものに裏切られたやうな氣持のしたこともあつた。

併し、今になつて考へて見ると、やつぱり總ては自分の味方だつたのだ。同志の中に敵は一人もゐなかつたのだ。

唯、怯惰な者が若干あつた。標的を見誤つた者が多少あつた。それが運動の效果を妨げたことは爭

はれない。

二

謂ふところの「新劇運動」は、明治四十二年前後から起つた。

新劇運動とは何か。徳川時代から繼承せられた歌舞伎劇、日清戰爭時代から勃興した新派劇（書生芝居・壯士芝居）、それらに滿足の出來ない人達が、別に新しい演劇の建設を企てたのである。

その最初のものは、坪内逍遙博士によつて主宰せられた文藝協會であつた。その出發は實に理想的で、たとへば俳優の如きも一切既成者に頼ることなく、俳優學校の組織から始めて、十分な薫陶をこれに施した上、先づ學校内の私演から順次に社會的な公演へ進出して行くといふ方針だつた。

これに對して起つたのが、私達の自由劇場だつた。これは既成俳優から起つた運動で、その出發點において、既に文藝協會とは色を異にしてゐた。

市川左團次といふ傳統的な青年歌舞伎俳優が、松居松葉氏に指導せられて歐羅巴の劇場を巡遊して歸つて、その巡遊が彼にとつて或「洗禮」となつたのである。歸朝した左團次は、親から讓られた明治座を內からも外からも改革しようとした。だが、「過去の夢」から醒めなかつた「時代」は嘲笑と罵聲とを以て——或場合には暴力を以てさへ——彼を迫害した。

演劇は唯一箇人の犠牲を以て完成されるものではない――左團次は周圍の爲にやむなくこの改革を斷念した。そこで、その腹いせに思ひついたのが自由劇場である。彼は倫敦でステイジ・ソサイエテの事業を見て來てゐた。彼は日本にステイジ・ソサイエテを興して、年に一二回、職業としての演劇以外に、自己の道を開拓しようとしたのである。

私は少年時代から彼と親しくしてゐた。私は當時まだ弱輩で、彼の改革事業をも唯傍觀するに過ぎなかつた。併し、彼の蹉跌を見るに及んで、默してはゐられなくなつた。そこで、彼の新しい計畫に參與することになつたのである。自ら參與したと言ふよりも、寧ろ彼に使嗾されて立つたと言ふ方が正しいかも知れない。それ程、私はまだ初心だつた。

文藝協會や自由劇場が起ると、あつちからも、こつちからも新劇運動の火の手があがつた。

先づ新派俳優の藤澤淺次郎が私財を投じて、牛込の神樂坂に東京俳優學校を起した。學校の中で屢私演が行はれた。それがやがて有樂座へ乘り出して公演をするやうになつた。後の土曜劇場はこれから生れたものである。現今シネマ界で名をなしてゐる田中榮三、諸口十九、岩田祐吉などは、いづれもここの出身である。上山草人も一時ではあつたが、ここの學生だつた。殊に面白いのは、最近曾我廼家の一座で人氣を博してゐる辨天も、ここの生徒であつたことである。講師としては、楠木清、川村花菱、東儀鐵笛などの諸氏がゐた。私もその末班にゐて、一臂の力をいたした。

その當時、西洋から歸つて來たばかりの中村吉藏氏があつた。新社會劇團といふのが出來て、これが中村氏歸朝第一の作品「牧師の家」を東京座で演出した。

井上正夫が新派を離れて、獨立的に新時代劇協會といふのを組織した。本職では小堀誠、藤村秀夫などが加はつただけで、あとは東京俳優學校出身の青年がこの事業を助けた。ホフマンスタアルの「痴人と死と」ショオの「馬泥坊」ゴオゴリの「檢察官」などが次々に演ぜられた。

だが、明治末期に於ける新劇運動は、質に於いては、まだ言ふに足りなかつた。

それが大正の初期になると、急に殖えて來た。殖えて來ると同時に、忽ち沒落に近づいて來た。

大正元年から二三年にかけて起つた新劇團には、先づ第一にとりで社といふのがある。現今日活の撮影監督で有名な村田實、現在築地小劇場にゐる青山杉作、今帝劇で要職にゐる宇野四郎などが、その同志だつた。マアテルリンクの「内部」を築地精養軒の廣間でやつたのが、その出發だつた。

俳優學校を出た上山草人氏は、一時夫妻で文藝協會にゐたが、やがてそこをも飛び出して、自分で近代劇協會といふのを起した。現今音樂評論で名をなしてゐる伊庭孝などもその同志だつた。近代劇協會の帝劇に於ける「フアウスト」演出は異常なセンセイションを起した。

黒猫座といふのが出來た。これは尾上菊五郎の指導といふことであつたが、至極影の薄いものであつた。

市川猿之助が吾聲會といふのを組織した。これにも東京俳優學校出身の俳優が参加した。イプセンの「鴨」が演ぜられた。ヘドキッヒは今の酒井米子がやつたのである。

川村花菱氏の計畫になる創作試演會といふのもあつた。これはその當時新劇運動の多くが飜譯劇の演出ばかりを目ざしてゐたので、新時代の創作戯曲をのみ演出するといふ意圖から出た團體だつた。

他に、河合武雄が松居松葉氏を演出家と仰いだ公衆劇團といふものもあつた。その第一回公演では、愛蘭劇の飜案である「茶を作る家」が成功して、ホフマンスタアルの作をその儘演じた「エレクトラ」が失敗した。

まだその他に、伊庭孝のはじめた新劇社、尾上菊五郎の狂言座、楠山正雄が關係した美術劇場、井上正夫の拔けた新時代劇協會などがあつた。

三

雨後の筍のやうに、新劇團が群生すると同時に、崩壊作用が始まつた。

先づ第一に崩壊を始めたのが、私達が一番希望をかけてゐた坪内先生の文藝協會であつた。

私はその原因を詳にしないが、博士は自分で作つた文藝協會を自分で見棄てたのである。いや、博士が協會を見棄てたのではなく、協會が博士に見棄てられたのである。坪内先生は協會附屬の學校を

閉鎖して、再び演劇のことには關係しないとまで、悲痛な告白をせられたのである。

文藝協會が解散されると、この母體が三つに分れた。一つが藝術座で、一つが舞臺協會で、一つが無名會である。

藝術座の主宰は島村抱月氏だつた。松井須磨子が座頭格で、その相手には今の澤田正二郎がゐた。メエテルリンクの「モンナ・ワンナ」が演ぜられた。オスカ・ワイルドの「サロメ」が演ぜられた。

舞臺協會は文藝協會の少壯派、即ち佐々木積、森英治郎、横川唯治（今の山田隆彌）などに依つて組織せられたものである。この劇團の演出としては、ショオの「惡魔の弟子」ストリンドベルヒの「父親」などが記憶に殘つてゐる。

無名會は文藝協會の元老とも言ふべき土肥春曙、東儀鐵笛などに依つて組織せられた。演出者に文藝顧問として伊達田大作者が身を挺てこれに當つた。臆測ではあるが、文藝協會解散後も、この一團に對しては坪内先生の同情があつたやうである。

四

文藝協會の分裂三派の内、最も世間の問題になつたのは藝術座である。

藝術座もその出發當初に於いては、必ずしもスタア本位の劇團ではなかつたが、やがて松井須磨子を

スタアとする半營利的な劇團となつた。

松井須磨子一座は日本全國を津々浦々まで巡業した。それが「新劇」なるものの宣傳として役立つたことは認めなければならない。この一つの功績には尊ぶべからざるものがあつたが、同時に又、新劇その者の眞の目的、或は新劇その者の眞に歩むべき道については、多くの疑惑を吾々に抱かせた。藝術座がその沒落を早めた原因の一つは、藝術と營利との二元の道をとつたからであらうと思ふ。

實際、演劇の爲事には金が要る。およそ新劇運動にたづさはる程の人で、費用の問題に苦しまない人は一人もないだらう。島村抱月氏もこの問題に當面して、やむを得ず、自今二元の道をとることを宣言した。卽ち、一方では低級な大衆の氣に入るやうな芝居をして、金を儲けて、その金で、時々自分達が本當にやりたいと思ふ芝居をやるといふ政策をとつたのである。

これは如何にも同情に値するやり方ではあるが、決して正しいやり方ではなかつた。一方では金儲けをすると言ふ。その金儲けが、理想の實現を少しも妨げずに濟めば好いが、それはなかなかさう行くものではないのである。

金儲けをしようとする人も、理想の實現を企ててゐる人も、人は同じであつて別人ではない。かりに金儲けの爲の芝居が當るとする。當ればつい數を多くやりたくなるのが人情である。そこで、暇がなくなる。理想的な芝居を準備する時間も、やる時間も少くなる。たまにやつても、ふだんやりつけて

ある芝居―芝居だから、好いものが出來なくなる。藝術座の危機は實にここに始まつたと言つて好い。

藝術座の芝居で一番はやつたのは、トルストイの「復活」である。「復活」は言ふまでもなくトルストイの小説である。小説を脚色することの是非はここに述べないとしても、トルストイの「復活」は少くも三日もかゝつて讀むべき浩瀚な物語を持つたもので、到底短時間な演劇でその眞髓を傳へ得られるべきものではない。

然るに、藝術座は（たとひ[illegible]の例があるにしても）この小説の、ほんの端だけをとつて、これを芝居にでつち上げて、その上、それへ「カチユーシヤ可愛や別れのつらさ」といふセンチメンタルな唄を仕込んだのである。

何よりも當つたのは、この「カチユーシヤの唄」だつた。これがいけなかつた。これが藝術座を亡ぼしたのだ。

それからといふもの、藝術座は何か一つ芝居をやる度に、必ず何かの唄を入れて、それで當りを取ろうとした。ツルゲネフの「その前夜」には、吉井勇が「ゴンドラの唄」を書いた。「カルメン」には、北原白秋が「煙草ふか〳〵」を書いた。トルストイの「生ける屍」にも、同じ白秋がジプシイの唄を作つて日本中に流行した。

藝術座が芝居をする[illegible]がだんだん添物になつて來た。二元の道は、いつの間にか、金儲

けといふ唯一元の道になつてしまつた。
新劇運動が新劇運動としての存在を失ふのは、實にこの時である。

五

一方、上山草人の近代劇協會は「ファウスト」で當つたのに味をしめて、なんでも大がかりな戲曲に手をつけさへすれば好いといふ態度をとつた。演出プランに定見もなければ、舞臺設備に細心な研究もない。それでも大きなものさへやれば客は來るものだと思つた。

「役者に衣裳をつけさせて、それを舞臺に列べて、幕さへ上げてしまへばそれで好い」――これが上山草人の大膽な態度だつた。

背のうしろを炬火が通る。炬火の火が岸を通して透いて見える。草人はそんなことには無頓着だつた。臺詞をまるで覺えてゐない。うしろから一々臺詞をつける。それが聞えないので、役者がだんだん背景の方へ後退りをする。そんなことをも、草人は意に介しなかつた。

「ファウスト」の演出に氣を呑まれた見物も、それではだんだん承知しなくなる。まやかしものだ、僞物だといふことがだんだんに分かつて來る。

藝術座の舞臺唱歌もさう毎度では鼻について來る、近代劇協會のこけ威しにももう驚かなくなつて

来るといふ風に、一時は天下を風靡するやうな勢だつた新劇運動も、漸く世間の信用を失つて来た。

大正六七年頃には、もう世間が全く新劇といふものに愛想をつかしてしまつた。

私達の自由劇場も、市川左團次一座が独立的に明治座を経営してゐる間に、多少自由に仕事も出来たが、左團次一座が松竹合名社の手に管理されるやうになつてからは、思ふやうに仕事が出来なくなつた。それに自由劇場などよりもつと理想的な仕事の出来さうに思はれてゐた各種の新劇團のみじめな末路が、私達の心を萎靡させたことも事実である。

自由劇場は単に一方で烽火を上げるといふだけの任務を果して、自分で自分の身を引いてしまつたのである。

六

第一期の新劇運動は、かうして惨めな没落を告げてしまつた。

然らば、世間は新劇運動の存在を全く否定したか——新派劇がある、歌舞伎劇がある、新劇などは不要なものだ、かう世間は思つたらうか。

決して、さうではない。一度つけられた火はどこかに燃え残つてゐる。少くとも、新劇運動の最初の於いてつけられた火は清浄な火だつた。熾烈な火だつた。永遠に消えない性質を持つてゐる火だつ

た。

その火はまだ世間のどこかに殘つてゐた。若い役者達の心の中にも殘つてゐた。

それが、やがて第二期の新劇運動となつた。

第二期の新劇運動は職業俳優の中から起つた。たとへば守田勘彌の文藝座である。或は市川猿之助の春秋座である。

第一期の新劇運動には、それぞれの劇團に必ず一人或は二人の權威ある指導者があつた。それが特色だつた。第二期の新劇運動にもそれが全然ないわけではなかつた。併し、吾々に投げかけて來る影は、指導者よりも俳優だつた。

文藝座の最初は勘彌、猿之助の合同事業だつた。武者小路氏の「わしも知らない」が初演された。舞臺裝置にも演技にも記錄的な苦心努力が見られた。併し、猿之助は直ぐこれと別れた。

猿之助がその一門で春秋座を組織したのは、それからずつと後だつた。第一回の公演には、谷崎潤一郎の「法成寺物語」や菊池寛の「父歸る」がはじめて脚光を見た。「法成寺物語」は演出者なしでやつた結果が不統一な舞臺を見せた。併し、「父歸る」は異常な成功で、菊池寛の戲曲が商業劇場の舞臺で流行するやうになつたのは實にこれが機緣の最初だつた。

新派の方でも花柳章太郎、藤村秀夫、小堀誠などが新劇座を作つた。その第一回公演では久保田万

太郎の某戯曲が上演されて、到底商業劇場では見られない效果をあげた。

併し、役者といふものは職業的に多忙なものである。殊に地位が昇るに從つて忙しくなる。若い役者が職業の餘暇に新劇をやる。それで世間に認められる。世間に認められると、必ず職業的の地位も向上する。そこで暇がなくなる。一方、今まで役の上で自由の利かなかつたのが、地位が上がるに連れて、ある自由が利くやうになる。自分でやりたい役がやれるやうになる。從つて、忙しい間を裂いて、自分のやりたい芝居をやるなどといふ必要がなくなつて來る。

俳優自身の始める新劇運動は、大抵かうした經路で、しまひは有耶無耶になつてしまふ。

自由劇場もその一つだと言へば言へる。文藝座、春秋座、新劇座などは、時代が進んでゐるだけに、尙と命が短かつたわけである。

七

さて、その次に來たのが、大震災後に起つた第三期の新劇運動である。最初は夥しく劇團が出來た。一時は東京だけでも十六七はあつた。商業劇場が殆ど總て燒けてしまつたので、起つのは今だと思つたのだらう。

水谷八重子が昔の名を復活した藝術座、先づこれが牛込の演藝館で大に當てた。イプセンの「人形

の家」アンドレエフの「なぐられる彼奴」ショオの「武器と人」などである。その時分は、まだ友田恭助や汐見洋や東屋三郎がこの一座にゐた。

畑中蓼坡の新劇協會も起つた。シングの「西の人氣男」だの、チェエホフの「櫻の園」だのを、澁谷の或女學校だの帝國ホテルの舞臺などでやつた。

菊五郎の弟子達が兄弟座といふのを組織して、人形町の或小劇場で、眞山青果の「玄朴と長英」を初演したのも、この項のことである。

藝術座から抜けて出た金平軍之助が近代劇場を組織して、新時代の喜劇演出を目標としたのも、それから間もなくのことである。

私達の築地小劇場は一番最後に起つたと言つて好い。併し私達の運動は明治の末期以來今日に至るまでの新劇運動に、嘗て見られなかつた特色を持つてゐる。その特色は他でもない、自分達で自分達の劇場を持つたことである。

單に一つの劇場を持つこと――殊にバラックの粗造な小劇場を持つこと――それは、少し金があれば、誰にも出來ることだらう。併し、私達が自分の劇場を持つたといふことは、私達の運動に今までにない負擔を伴ふと共に、今までにない自由な進出を與へてくれた。

築地小劇場は今年の六月でやつと創立滿三年になる。私は準備時代として少くとも五年を算へてゐ

た。それ故、今までして來た爲事は、まだ言ふに足りない。本當の爲事はまだこれからである——あの灰色な汚い一時的な劇場が改築されて、一つのパアマネントな劇場となる時——その時からである。

築地小劇場の爲事はまだ始まつたばかりだが、もうその中から或分派が出來た。築地のリパアトリに滿足が出來なくなつて、新しい世界觀に立つた戲曲ばかりをやりたいと思ひ出したのが、その連中である。その連中が同じ傾向の文學者達と結びついて前衞座といふものを組織した。

前衞座はその第一回公演にルナチャルスキイの「解放せられたドン・キホオテ」を演出した。もと築地にゐた小野宮吉、千田是也などがこの演出に關與した。第二回公演はシンクレアの「プリンス・ハアゲン」の筈だつたが、不幸にも時局に觸れて一時上演を禁ぜられた。

第三回の新劇運動が今後どう發展するかは、まだ分からない。

併し、私達の前にある問題は、二元の道を取らずに民衆の中へはひつて行くことである。いくら舊派劇の滅亡を說いても、舊時代劇の沒落を論じても、民衆がまだ彼等の手にゐる間は、舊派の芝居はまだ堂々たるものである。

私達の爲事が戲曲の實物教授たるに留つてはならない。文學青年や文學少女がいくら熱狂してくれても、一般民衆が見向きもせずに通り過ぎてしまふ間は、吾々の芝居は芝居としての存在の理由を大部分失ふものである。

民衆の藝術的征服（斷じて妥協的征服であつてはならない――第三期新劇運動の存在意義はこれ以外にはない。決して、これ以外にはない。（昭和二年五月二十六日）

模型舞臺の前で

舞臺監督は建築家でなければならぬ、風景畫家でなければならぬ、圖案家でなければならぬ、電氣技師でなければならぬ、器械師でなければならぬ。併しそれらの何たであるよりも先づ詩人でなければならぬ。

舞臺監督の第一準備は潮のやうに高まり溢れて來る想像でなければならぬ。想像のない舞臺監督——想像の翼のない舞臺監督程、世に憫むべき者はない。

舞臺監督は與へられた戯曲に價値の高下を置く批評家である事を要しない。與へられた曲中の人物に解剖の刀を下す心理學者である事を要しない。與へられた戯曲を如何に正しく批判し得ても、與へられた曲中人物を如何に精しく解剖し得ても、それで舞臺を藝術にする事は出來ない。

舞臺監督に必要なるものは白熱的の直覺である。與へられた戲曲に透徹する手段は、批評でもないければ、解剖でもない。眞に戲曲を透徹して、眞に戲曲を動かす生きた力は、詩人的の直覺でなければならない。

戲曲の選擇によつて、舞臺監督が責められる道理はない。舞臺監督に對する戲曲の文庫は、詩人に對する自然である。自然に對して詩人の取材が自由であるやうに、戲曲の文庫に對して舞臺監督の撰擇は自由でなければならぬ。

舞臺監督は如何なる戲曲を如何に演出しても構はないのである。唯その結果が藝術になるかならぬかが問題である。

戲曲の作家が、演出された自家の作品に臨んで、自分の兎の毛程も豫想しなかつた藝術的の舞臺を見た例は、古今東西を通じて夥しくある。

戲曲の拙劣は戲曲作者が責を負ふべきである。舞臺の拙劣は舞臺監督が責を負ふべきである。戲曲の拙なるが故に舞臺監督が責められる道理はない。舞臺の拙なるが故に戲曲作者が責められる道理はない。

舞臺監督に衣裳や家具の詮索を笑ふ人に、私はアラン・ポオの小論文「家具の哲理」とオスカア・ワイルドの大論文「假面の眞理」とを讀ませたい。ポオは一枚の窓硝子にも一張の窓掛にも「心の世界」の秘密を見出した。ワイルドは幾多の實例に徴して、沙翁の戯曲に考證の必要なる所以を論じた。「考證を美化するのは藝術なり、而して藝術のみなり。」「考證は科學なり、單なる事實なり、これに善もなく惡もなし。考證の價値は如何にこれを用ふるによりて定まる、而して眞にこれを用ひ得る者は、藝術家ならで外になし。」

舞臺監督に勿論戯曲の字義を具體化するものではない。舞臺監督は戯曲の精神をさへ具體化するものではない。

戯曲の字義といひ、戯曲の精神といふ、これを獨斷的に論ずるは容易であるが、これを絶對眞理的に掴む事は終に不可能の事に屬する。

戯曲詩人には戯曲詩人の秘密な世界がある。舞臺監督には舞臺監督の秘密な境地がある。

舞臺監督は直戯曲によつて彼自身の精神を具體化するものである。

ワグナアが自作の樂劇に遺した背景の型には、煩はしい綴密と似て非なる寫實があるのみである。『音樂と舞臺裝置』の著者アドルフ・アッピアがトリスタンやワルキユウレやラインゴルドに意匠した背景は、ワグナアの意志には全く反したものであるかも知れないが、その個性に獨自なる點に於いて、その原始的に單純なる點に於いて、その空想に豐なる點に於いては、遙にバイロイトのそれを凌いでゐる。

（これは元私一箇の感想であつたが、近く英人チヤアルス・リツケツツの美術論集に、全く同じ說を見出した。）

健康狀態にある劇壇に舞臺監督は不必要である。舞臺監督は病める劇壇に藥を投ずる醫師に過ぎない。眞個の演劇は作者と俳優との共同製作でなければならぬ――かういふ說をなすものがある。（『演劇の未來』の著者ジヨン・パルマアの如きがそれである。）

論者は演劇の歷史的進步を知らぬ人である。大人を子供に返さうとする人である。統一を亂雜に戻さうとする人である。シンフオニイ、コンツアアトに音樂指揮者を奪はうとする人である。

私は嘗て或シムフォニイ、コンツアアトのプロォベに臨んだ事があつた。

或曲の演奏半ばで、指揮者は試みに指揮臺を離れて見た。曲は一分を進まぬ内に、混亂騷擾の極に達した。

私はその時「舞臺監督のない演劇」を思つて、思はず身慄ひをした。

音樂指揮者の悲しみは、やがて舞臺監督の悲しみである。

個々の演奏者の表現の拙なさを、音樂指揮者はどうする事も出來ないのである。しかもベツケンの入れ方一つが遲れても、曲の全體は破壞されるのである。

舞臺監督の俳優に於ける場合も、丁度これと同じである。「登場」から「退場」までの間は、俳優に如何なる事が起らうと、舞臺監督はどうする事も出來ないのである。

舞臺監督は屢々背景の裏から、俳優の意外な表現を見て、驚きもし悲しみもするものである。

眞の音樂批評家は音樂指揮者の悲しみを知る。眞の劇評家は舞臺監督の悲しみを知る。

藝術家の悲しみを知らずに、濫に高壓的な批判を下す者は眞の藝術批評家ではない。

日本の劇評壇程高慢と獨斷とに充ちた世界はない。

マアレエの『長男の權利』がつまらない作だと言はれる。ハウプトマンの『馭者ヘンシエル』が傑作ではないと言はれる。トルストイの『生ける屍』が大した物ぢやないと言はれる。アンドレエフの『星の世界へ』が拙劣な藝術だと言はれる。

日本で演出されたこれらの戯曲が、舞臺の上で拙劣であつた事は論を俟たない。併し、それが爲に戯曲その者がその價値を疑はれるのは不思議の極である。

如何に拙劣な演出を通しても、戯曲の眞の價値を見拔き得るのが、劇評家の誇りではあるまいか。日本の劇評家は戯曲が如何なるものであるかをも、演劇が如何なるものであるかをも、全く知らないのである。

日本の飜譯劇が、『チョコレエト兵隊』によつて、終に曾我の家五九郎の手にまで墮ちたのは寧ろ痛快である。

日本の飜譯劇は、その取り來つた道によつて、その當然到達すべき所へ到達したのである。

日本の飜譯劇の結論は曾我の家五九郎の『チョコレエト兵隊』である。

「日本に飜譯劇の興つたのは何の爲であつたらうか。」

唯それだけの事を考へながら、今日の飜譯劇を見ても、私は戰慄と恐怖とを感ずる。

私は最近支那人の演ずる「復活」を見た。そして支那人の方がまだ日本人より西洋劇の Regiekunst にも Schauspielkunst にも通じてゐるのを知つた。

人間としても、支那人の方が日本人より熱情に富んでゐるやうに見えた――そして熱情の表現に自由であるやうに見えた。

倫敦で見た支那人、西伯利亞で同車した支那人の私に與へた印象は、破れた大太鼓を鳴らすやうなものであつた。

併し私共はその破れた大太鼓にさへ、就いて學ぶべき多くがあるのを知つた。

日本人は世界の如何なる國民よりも愚鈍である。

思へば、私共がラインハルトを論じ、ゴオヅン・クレエグを論じ、スタニスラウスキイを論ずるのは、僭上でもあり滑稽でもある。

私共はジャワの假面劇に學び、支那の歌劇に學び、朝鮮の舞踊劇に學ぶのが今のところ最も適當で

もあり、最も有意義でもある。

演劇が社會必要のものとならぬ限り、演劇は進歩も發展もしない。日本の社會に於ける演劇は、贅物である、無駄である。「なくてならぬ」ものではなくて、「なくても一向構はぬ」ものである。（一九一四、一二、一七）

舞臺監督と映畫監督

舞臺監督と映畫監督とは、本質的にその機能を異にする。

舞臺監督の目標は舞臺である。舞臺の効果である。映畫監督の目標は映畫である。フィルムの効果である。

舞臺は局限せられる。それが如何に自由に使はれても、劇場以外へ出ることは出來ない。

フィルムは無限に移動する。若しフィルムに局限があるとすれば、それは唯その一コマであるに過ぎない。しかも、映寫に際して、フィルムの一コマは唯の一瞬時である。

舞臺は局限せられるが故に、無限の暗示を必要とする。

フィルムは移動するが故に、無限の想像を必要とする。

暗示の故に舞臺が想像の翼を縮めてはならないのと同じやうに、想像の故にフィルムは暗示の蓄積を忘れてはならない。

多くの映畫監督は、セツトとライトとアクチングを、劇場の舞臺としてのみ見る。その結果が「演劇の映畫化」に過ぎないものになるのは當然である。

映畫監督は自分の目の前に置かれたもの、自分の目の前に動くものを、絶えずプリントせられたフイルムとして感じなければならぬ。

フイルムとして感ずるといふことの内には――

（一）カツチング（それに依つて生ずるテムポ）

（二）染色

（三）調色

その他總ての機械的化學的の加工の結果までが同時に想像せられなければならないのである。

詞を換へて言へば、スツリインの上に實際映寫せられるフイルムの進行が、絶えずはつきりと頭の中で見えてゐなければならないのである。

この點に於いて、映畫監督の心の目は、舞臺監督の心の目とは全く異つたものでなければならぬ。

演技の正確。

表情の正確。

この點に關しては、舞臺監督の任務も映畫監督の任務も、決して變りはない筈である。しかも、多くの場合、映畫監督は舞臺知識の不足から、演技表情の正確を缺き、舞臺監督は、それがプリントせられない（卽ち消失する）といふ油斷から、演技表情に多くの曖昧模糊を作る。

照　明（ライト）

舞臺裝置（セット）

この二つは特に撮影のテクニツクと密接な關係を持つてゐるものであるから、劇場の場合、それらが舞臺監督の意志一つに支配せられるやうに、映畫の場合、それらが映畫監督の意志一つに支配せられてはならぬ。

映畫の場合では、これらは寧ろカメラマンの意志――勿論、それは映畫監督の暗示から生れるものではあるが――に支配せられなければならぬ。

映畫監督は撮影の原理には通じてゐても、そのテクニシアンではないから、撮影の實際に當つて、自分の暗示に依つて行はれるセツトやライトの支配をカメラマンに一任しても、決してそれは恥ではない。それはライトの操縦を電氣技師に一任し、セツトの製作を大道具師に一任するのと同じことである。

舞臺監督と映畫監督との機能的差別をデテイルに亙つて述べれば際限がない。

要は前者の仕事が局限せられた舞臺の内で行はれるのに、後者の爲事が絶えず移動轉換するフイルムの上で行はれるといふことである。

特に、映畫監督に向つて警告したいことは、撮影所内のステイジは「フイルムの爲の撮影材料」であつて、決して「劇場の舞臺」ではないといふことである。

撮影監督と舞臺監督

狭い。
苦しい。
低い屋根の下。
息苦しい戸と戸の間。
「見物」を前にして、
絶えずはらはらし、
「座主」を後にして、
絶えずびくつき、
「役者」は勿論、
「大道具」にも。
「小道具」にも、

何か言へば――直ぐに叱られる、
哀れなる「舞臺監督」
毎日同じ厭な思ひをして、
毎日同じ事を繰り返す、
退屈な退屈な「舞臺監督」
意氣地のない「舞臺監督」
死んでるのか生きてるのか分からない
「舞臺監督」
ああ、情ない「舞臺監督」

廣い。
明るい。
晝は日光。リフレクタ。
まだ足りなければ、マアキユリイ。
夜は勿論、電氣の洪水。

光の中に浸りながら、
大きな高い屋根の下。
大空のもと。
山の上。
或は野原、海の中。
「見物」なんぞは一人もゐず、
「社長」も一々見張りには來ない。
それ故、顧慮も躊躇も入らない。
びくびくも無用、はらはらも不要。
「役者」は勿論、
「大道具」にも、
「小道具」にも、
大きな聲で――
聞えなければ、メガフォンで
どなりつける「撮影監督」

將軍のやうな「撮影監督」
毎日愉快に、無遠慮に、
毎日變つたことをする、
新綠のやうに、
生き生きとした「撮影監督」
生命の動く「撮影監督」
男らしい「撮影監督」
自由な自由な「撮影監督」
力のある手に投げられて、
無限に空を飛ぶ鞠のやうな
「撮影監督」
ああ、羨ましい「撮影監督」

（大正十一年六月二十日）

『俊寛』演出の覺え書

小引

倉田百三氏の戯曲の中で、最も私の好きなのは、『俊寛』である。『俊寛』の前にも倉田氏の作はある。『俊寛』の後にも倉田氏の作はある。併し、私はやはり『俊寛』を倉田氏の最も優れた作だと思ふ。

私にとつて、なぜ『俊寛』がそれ程優れた作であるか。それを詳しく説くには、一つの長い論文を要する。併し、私の今の目的は、それを書くことではない。

簡單に言はう。私はこの戯曲に盛られた——俊寛といふ古代人に注ぎ込まれた——近代人の生に對する執着と愛欲の精神とに心を動かされたのである。殆ど肉的にさへ感ぜられる、その積極的な生への執着と、斷たうとして斷ち難い愛欲の恐ろしい力とに、心の戦慄を覺えたのである。

勿論、個々の性格として、人物もよく書けてゐる。文章もよく書けてゐる。事件的な背景としての

丹左衞門基康、忠信な青年としての有王、これらも鮮かに書けてゐる。併し、戲曲『俊寛』の東西古今を通じて獨自な點は、一に俊寛の恐ろしいまでに執拗な愛著未練に繫つてゐる。

中でも、私の演出欲をそそつたのは、その第二幕――赦文のくだり――であつた。この第二幕は、その初から終までが、實によく音樂的に纏まつてゐる。少しの冗漫もない、少しの不及もない。Dramaとしての形式にも內容にも一點非の打ちどころがない。たとひ第一幕が書かれずにあつても、第三幕が切り取られても、この第二幕は一つの一幕物として立派に獨立し得る價値を持つてゐる。

私は機會があつたら、是非一度この『俊寛』の第二幕を――第二幕だけを――演出して見たいと思つた。そして、その機會の來るのを待つてゐた。度々、諸方でこの作を上演する噂があつた。併し、それはいつも噂のみに留まつた。機會は一年ほど來なかつた。

ところが、去年の正月、市川左團次一座の爲に、七草會といふ營利を離れた上場脚本推奬の顧問機關が出來た。その七草會で三月興行に『俊寛』上場が議にのぼつた。私も會員の一人として、その席にゐた。そして若しこの作を演らせるなら、第二幕だけを演らせたいと言つた。會員全部もこれに贊成にしたが、作者がそれを許すかどうかが問題になつた。萬一、作者がそれを許さなかつたら、どうしよう。その時は、第一幕を出來るだけ短縮してやるより外にしやうはあるまいといふ事になつた。

誰もが、この戲曲全部の上場を危ぶんだのはその第一幕があまり靜で長過ぎる事を思つたからである。

さて上場の場合は誰を舞臺監督にするか。その問題も議せられた。白羽の箭は私に立つた。機會は終に來たのである。

使者が作者のところへ立てられた。やがて、その使者の齎した返事は、やはり第二幕だけでは困るといふ事であつた。併し作者は戯曲の全部を一字一句も拔かさずにやれと言ふのではなかつた。監督を私がするなら、總てを私に一任する。長いところはどう省略してくれても好いから、兎に角全部やつて貰ひたいと言ふのであつた。

作者として、勿論これは至當な要求である。しかも、非常な讓歩を含めた提議である。七草會は勿論、興行師側にも——初めは一幕だけを試みにやらせるつもりだつた興行師側にも——異論はなかつた。それでは全部上場を斷行しようといふ事になつた。

そこで私の仕事が始まつた。私は先づ、私の最も信頼する Kollege である土方與志を招いて、協力してこの事に當る相談をした。

以下記するところは、私達二人が『僞寛』の爲にした演出準備の記錄とその實際の報告たる記載である。

（一） Literatur

倉田氏の『俊寛』は、勿論史實を史實として書いたものではない。併し、演出者としての私は、戯曲の解釋の上にも、舞臺裝置や衣裳考案の上にも、一應は文獻を探る必要があつた。

私はこの戯曲に關する Literatur として、「平家物語」と「源平盛衰記」とに優るものはないと思つた。そこで、先づこの二つの書物を讀んだ。

「平家物語」

卷　一。鹿の谷の事。

西光切られの事。

卷　二。新大納言流されの事。

新大納言の死去の事。

康頼祝詞の事。

卒塔婆流しの事。

蘇武の事。

卷　三。赦文の事。

足摺の事。

少將都還の事。

有王島くだりの事。

「源平盛衰記」

第　三　卷。成親大將を望む事。

成親謀叛の事。

第　四　卷。鹿谷酒宴靜憲御幸を止むる事。

第　五　卷。行綱中言の事。

成親以下召捕らるる事。

第　六　卷。丹波少將召捕らるる事。

西光父子亡ぶる事。

第　七　卷。成親卿流罪の事。

丹波少將召下す事。

俊寛成經等を鬼界島に移す事。

康頼卒塔婆を造る事。

第　八　卷。漢朝蘇武の事。

大納言入道薨去の事。

大納言北の方出家の事。

第　九　卷。中宮御懷姙の事。

宰相丹波の少將を申し預かる事。

康賴熊野詣付祝言の事。

第　十　卷。丹波少將上洛の事。

康賴入道雙林寺に著く事。

有王硫黃島に渡る事。

第十一卷。有王俊寬問答の事。

私はこれらの文章に依つて、教へられる所が多かつた。勿論、倉田氏の「俊寬」を扱ふ時に、「平家物語」や「源平盛衰記」を引き摺つて行つてならない事は、私もよく知つてゐる。併し、荒凉たる硫黃島の簡潔な描寫、漁夫の生活、康賴成經の服裝に關する寫實的な記載などは、「俊寬」を演出する上にも、忘れる事は出來なかつた。

私はまだこの外に、富山房から出た平田禿木氏譯の、「ロビンソン漂流記」をもう一度讀んで見た。これは、滑稽に聞えるかも知れないが、孤島生活の氣分情調に少しでも多く浸りたい爲であつた。併し、これは餘りに事情がかけ離れてゐた。私の目的は裏切られた。

（二） Textregie

さて、愈「俊寛」のテクストを扱ふ事になつた。

一體、演出の際、戯曲にカッチング（削減）を加へるといふ事は、原則として許さるべき事ではない。亞米利加のデエヰッド・ベラスコオなどは inevitable だと言つてゐるが、私などはそれを信ずる氣になれない。「ファウスト」の、あれ程立派な演出をしたラインハルトに對してさへ、私にはこの點で不快を感じないわけには行かなかつた。

戯曲は、その本質から言つて、文學である。或戯曲を扱ふのは、或文學を扱ふのである。そして、文學の製作には一字一句の苟且もない筈である。それ故、戯曲のテクストに少しでも手をつけるといふ事實は明に冒涜である。

そんなら、なぜ多くの演出家が、戯曲のテクストに手をつけるのであらうか。それは舞臺効果の爲だと答へられる。

戯曲演出の目的は舞臺効果にある。「効果」以外に、演出の目的はない。それ故、効果の爲に施されるカッチングは避け難い——先づかう言はれるのが普通である。

併し、私は演出者としての自信が、まだそこまで行つてゐないのを悲しむ、私は舞臺効果の爲に或

戯曲にカッチングを加へるといふ事は、演出の能力の未熟を暴露する事だとさへ考へてゐる。これは理想論であるかも知れない。併し、今の私はその理想論を離れる事が出來ないでゐるのである。

私が『俊寛』に――殊にその第一幕に――大きなカッチングを加へたのも、演出者としての資格が、まだその理想に達してゐないからであつた。

併し、私は自分のカッチングを加へた臺帳を、一應作者に見せてその意見を聞く事を怠りはしなかつた。私の拔いたところで、作者の保存したいといふところがあつた。私の拔かないところで、作者の拔いて欲しいといふところがあつた。私は總てを作者の考へ通りにした。それ故かうしてアレンジせられた臺帳は、作者が自身で書き直した戯曲であつた。私の前にある脚本は、私が手をつけた脚本ではなくて、作者自身が手をつけた脚本であつた。しかも、それは分量に於いて、初め私が手をつけたものと、殆ど同一だつた。私は安心して、次ぎの爲事に取り掛かる事が出來た。

第一幕の大きな削除。（單行本「歌はぬ人」の頁附に依る）

（一）　三三――三四。成經――とても九州までも――康賴……むかへの使を送つてくれまいものでもない。

（二）　三七――四二。成經――（絶望したやうに）あゝ。私は人間といふものが――成經……死に切れない身は猶恐ろしい。

(三)　四八。俊寛——丁度暴虐な主人に——康頼——神の名の爲に、俊寛殿。

その外の削除は、ところどころに唯一行或は二三行施されただけである。第二幕にも、第一場に一行二行の削除がところどころに施されただけで第二場には削除は施されなかつた。第三幕も三場を通じて殆ど削除はなかつた。唯、最後の呪詛の詞に、總計にして五六行の削除が施されただけである。

作者は俊寛の最後の詞「今の靈をあなたの御手に託しまする」を「南無阿彌陀佛」と訂された。

(三)　Zum Besetzung

俳優は勿論左團次一座から選まれた。丁度、帝劇から勘彌が客演に來る月だつたので、これを使ふことが許された。

俊寛を左團次にといふ事は初めからの衆議であつた。康頼と成經——これは壽美蔵と勘彌に持つて行く事になつた。但し、どつちを康頼にするか、どつちを成經にするかといふ事には多少の思慮が費された。

有王には少年の役者を使ふのが本當であつたかも知れぬ。平家物語でも源平盛衰記でも、まだ十代の少年であるのだから。併し、倉田氏の作では俊寛の在島年月が、傳記よりは、大分長くなつてゐるし、有王の詞を見ても、決して少年らしくは書いてないのである。そこで、事實よりは年の老けた人間に

して、この役を猿之助のところへ持つて行つた。(從つて、服裝なども「童」よりは、稍年長けた者らしくしたのである。)

かうして、私達の配した役は左の通りであつた。

法勝寺執行俊寛　　市川左團次
丹波少將成經　　市川壽美藏
平判官康頼　　守田勘彌
有王　　市川猿之助
漁夫　　左升、市十郎、紅若(女)
丹左衞門尉基康　　坂東壽三郎

(四)　Gestaltung des Bühnenbildes

次ぎにしなければならない事は、舞臺裝置及び舞臺照明の考案であつた。

この戯曲は三幕六場から成つてゐる。

第一幕……………………A
第二幕第一場……………B

第二場……………C

第三幕第一場………A

第二場………D

第三場………A

但し、第一幕と第三幕の第一場と第三幕の第三場とは同じAの場面であるから、實際に用意すべき舞臺裝置の變化はＡＢＣＤの四つで好いのである。

私達は先づ戲曲の本文から、舞臺裝置に關する覺書を書き拔いて見た。——

第一幕
第三幕第一場
同　第三場。

鬼界ヶ島の海岸。

荒涼とした砂濱、處々に蘆荻など乏しく生ゆ。

向うは渺茫たる薩摩潟。

左手遙に海濤を隔てて空際に硫黄嶽聳ゆ。頂きより煙を噴く。(?)

處々の巖角に波碎ける。(?)(第一幕)

岩多く荒涼たる濱邊。（第三幕第一場）

第一幕注意。

康頼岩の上に腰を下ろす。（第三十頁第四行）

遠く空際に白帆が見える。（第三十頁第五行。第三十一頁第十四行）（？）

「灰色のとりとめもなく廣がる大きな海」（第三十頁第九行）

森の方より通ずる道を見る。（第四十二頁第十一行）

第二幕第一場注意、

岩蔭に蟹を追ふ。（俊寛）（第九十八頁第十三行）

兀鷹岩角より空に舞ひ上がり、海面に降り、魚を捕へ、翔り去る。（第九十九頁第三行）

漁夫、網を打つ。（第九十九頁第五行）

少し離れたる所に行き、網を打つ。（第五頁第一行）

俊寛、岩角に腰をかける。（第百一頁第十二行）

岩蔭に隱れる。（第百二頁第一行）

第三幕第三場注意。

荒れ狂ふ海の上に利鎌の如き月がかかる。雲足疾く月前を掠め飛ぶ。（第百十八頁第二行——

第三行）（？）

第二章第一場。

淋しき濱邊。

熊野權現前。

横手に貧しき森。

その一端に荒き丸太にてつくれる形ばかりの鳥居見ゆ。

春の暮。

注　意。

「海の色も濃くなつて來た」（第五十八頁第五行）

「乏しい草木も春の裝ひをしてゐる。」（第五十八頁第七行）

（この詞はカットされる。併し、裝置の爲には必要である。）

汀をつたふ。（第五十九頁第一行）

當山の使者をのせたる舟、遠くより島に近づく。「あの穩やかな春の海を、一ぱい日光を浴び

て、金色に輝いて帆走つてくる船！」（第六十六頁第六行）

「宮の周圍に生えた不恰好な樹立と、（そして）ちよろ〳〵と落ちる谷水を見てゐると何んとも言へない缺乏の感じに打たれました。」（第一幕、俊寛の詞。第四十五頁第三行——第四行）

「私があの奥深い森を選んだのは、あたりの樣子が何處となく那智の御山に似てゐるからです。」（第一幕、康頼の詞。第三十四頁九行——第十行）

第二幕第二場。

疎らなる松林。

船着き場。

右手寄りに小高き丘見ゆ。

その麓に稍大なる船泊りゐる。

注　意。

船、岸を離る。（第九十五頁第七行）（？）

俊寛、水に浸りたる儘、一間ばかり船に引きずられて行く。（第九十五頁第九行）（？）

水際を傳つて走る俊寛。（第九十六頁第九行）（？）

俊寛、丘の上に匍ひ登る。（第九十六頁第十一行）

第三幕第二場。

俊寛の小屋。

磯に漂着したる丸太や竹を梁や桁とし、蘆を結んで屋根を葺き、苫の破片、藻草、松葉などを掛けて僅かに雨露を避けたるのみ、すべて乏しく荒れ果ててゐる。俊寛、藻草を敷き破れたる苫をかけて臥てゐる。

注　意。

小屋を出て、四邊をうかがひ濱邊の方に向つて退場。（第百十七頁第九行）

（この覺書の中で、（？）の印のついてゐるところは、最初の私達の考案として、それを舞臺に實現すべきか或は實現せずに暗示すべきかを疑問にした箇所である。）

舞臺装置と舞臺照明とは、決して引き放しては考へられない問題である。そこで、私達は續いて戯曲の本文から、照明に關する覺書を作つて見た。——

第一幕。

秋。

晴れたる日。（第三十一頁第三行）

第二幕第一場。

春の暮。

「あの穩やかな春の海を、一ぱい日光を浴びて……」（第六十六頁第六行）

第二幕第二場。

前場と同日。

申の刻前後。午後四時）（第八十五頁第三行）

第三幕第一場。

晩秋。

第三幕第二場。

第一場より一ヶ月後、初冬。

小屋の隙間より月光差し入る。

嵐吹く。

第三幕第三場。

第二場の直後。

荒れ狂ふ海の上に利鎌の如き月がかかる。

千鳥啼く月前を掠め飛び、舞臺暗くなり、またほの明くなる。

幕切れ　月光ほしいまゝに滄海を照らす。

さて、私達は、この三つの場面を前にして、自分達の考案にはひつて行つた。

私達は先づ舞臺裝置の全體に對して、或一貫した態度を極めなければならなかつた。それは Realism で行くか。Symbolism で行くか。Decorative でやるか。Stylish にやるか。といつたやうな事である。

併し、私は抽象的にさういつた態度をきめるよりは、先づ具體的に、この戯曲が要求する舞臺裝置を空想に描いて見た。

どの幕もどの幕も、岩と海（或は海の暗示）とだけで舞臺が作られなければならぬ。どの幕の舞臺にも「荒涼」と「貧乏」の感じがなければならぬ。人の世との「隔絶」がなければならぬ。しかもそれぞれくと四つの變化を作り出さなければならぬ。

私は先づ、舞臺の裝置を出來るだけ素朴にしなければならぬと思つた。木や草や鳥居などの點景も

出來るだけ diminutive にしなければならぬと思つた。海も、出來るなら、少しも見せずに、總て空だけで暗示したいと思つた。

卽ち、どの幕をも、「岩」と「空」とだけで作るのである。そして「海」は暗示にのみ依るのである。

そこで、私の頭に手本として浮んで來たのは、アドルフ・アッピアの『ワルキユウレ』第三幕の舞臺構圖だつた。

私は先づ、それだけの事を土方に話した。二人の合議は段々に進んだ。天空を出來るだけ高く、出來るだけ多く見せる要求から、私達は Rundhorizont や Kuppelhorizont の設備を夢みた。併し、それは日本の今日の劇場經營方針が、時に於いても金に於いても、許さないのを知つてゐた。だが併し、岩を扁平な切り出しで濟ますことは、どうしても吾々の藝術的良心が許さなかつた。岩を立體的に作るとすれば、樹木や鳥居も立體的にしなければならぬ。空だけは所謂 sky-drops で辛抱するが、その外は、總てを立體的に、そして樣式的に、照明に依つて裝置を完全なものにするアドルフ・アッピア式にやらう。そこに吾々の考案が一致した。

併し、私達はまだ安心して、足を踏み出すことは出來なかつた。なぜと言へば、土方も私も「昔」といふことには、まるで迂遠であつたから――勿論、この絶海の孤島に「時代」はあるまい。「昔」も「今」もありはしまい。さうは思つたが、やはり安心が出來なかつた。

そこで久保田米齋氏にお頼みして、「それをその儘使ふのではない」といふ諒解の下に、氏自身の考案を圖にして頂いた。そして、その圖に相談をしながら、私達の計畫を立てた。

これからの仕事は、土方與志及び彼の模型舞臺に待つところが多かつた。土方は模型舞臺の同人を集めて、先づ舞臺の下圖を作り上げた。下圖が出來ると粘土でその模型を作つた。そして、それを明治座へ運んで、大道具師に擴大させた。

米齋氏の下圖から、私達の下圖への evolution は、一見、まるで別なものを作つたが、しかも、私達に米齋氏に負ふところが甚だ多かつたのである。

「暗示的に」といふ私達の方針は、先づ舞臺に所作臺を敷き、海岸は小高くして、海その者を成るべく見せないやううにした。硫黃嶽も、或山の後にある心にした。第二幕第二場の如きは、船著き場を岩と岩との迫つた場所にして、赦免の船をも帆柱とそれについた旗だけしか見えないやうにした。

この場をかやうに暗示的にしたのは、明に戯曲の要求するところに背いてゐる。併し、それには私の意見があつた。私は、この場の俊寛が船を追ふ前後の舞臺に、多量の通俗味を見出だした。海を見せ、船を見せ、船の岸を離れるところを見せ、俊寛が水に浸りながら、その後を追ふところを見せれば、大向の喝采を博して待つべきである。併し、私は見物席を驚かせて、俊寛の悲痛な心持を取り逃がしてしまつてはならないと思つたのである。

私は出來るだけ、この戯曲を「高いもの」として表現したかつた。それ故、作者の意志には違つたかも知れないが、總ての「通俗劇的興味」を岩の後へ隱してしまつたのである。

最後に、原作の指定と違つたのは、第三幕の第三場を、第一幕並に第三幕第一場とは全く違つた場所にしたことである。これにも理由がないではない。俊寛の最後の呪詛――これを既に二度まで見物の目に親しませた場面でやつては、力が弱くなると思つたのである。又一つには、私達の試みの一つとして、從來日本に缺けてゐる、人物の足部を明に見せる舞臺裝置を作つて見たのである。

少くとも、私達はこれだけの考慮を舞臺裝置の爲に費したのである。併し、その實際はどうであつたか。既に、一年半も前のことであるが、私達はいまだにあの時の不快さを忘れることが出來ない。岩の模型通りに作られたものは一つもなかつた。從つて、それの配置對比も、一つとして私達の意志通りにはならなかつた。私達が簡便にと考へたこと、例へば同じ岩を置き變へることに依つて舞臺を變へることは、却つて道具師にとつては不便であつた。なぜと言へば、道具師といふものは、總てを日分量でするのを得意としてゐるのに、私達は飽くまでも曲尺で舞臺を作らうとしたのだから。實際、この時私達二人は、訴へるところのない絶望を、何度味はせられたか分からなかつた。

舞臺照明は、從來ある設備を殆どその儘利用したに過ぎなかつた。唯、電燈の色で、時候の冷熱を感じさせようとした位のことであつた。光は總て直接光だつた。脚燈は使用しなかつた。

破貴ヶ様の方角には、プロジエクタアを置いて、抵抗で空を明かるくしたり暗くしたりした。

第三幕の第二場第三場では月を實際に見せなかつた。第二場で岩と岩との狹い間から俊寛の小屋の前へ斜めに落した月は、可なり巧く行つたと思ふが、時間の都合で、初日限りこの場を削られてしまつたので、なんにもならなかつた。

第三幕第三場は、舞臺を逆光にして、俊寛を黒い影法師にして見せようとした。月に禮するところは、俊寛の頭の眞上にカンドゥヴァを吊して、これに光を加へた。そして、俊寛の仰向いた顔に、上から月の光がまつすぐに落ちるやうにした。幕切れは、舞臺の前の方の光を總て消して、後の方だけを明かるくした。

（五）　Kostüme

衣裳は久保田米齋氏に一任して、その結果を一々私が目を通した。俊寛の衣裳は、同じものの段々古びて行くのを、三つにして作つた。最後の衣裳は「テムペスト」のカリバンを手本にするやうに書いた。有王は偷裝でツォのそれを見てゐるし、寫眞も持つてゐるので、これを參考して頭を作つた。

小道具には、大して苦心もなかつた。唯、赦免の使の供の者が槍を立ててゐるやうに、畫面には古

いてあるが、それはこの時代になかつたことだから、止めた。

（六）Handlungen

人物の「動き」は總て私がつけた。一擧手一投足總て舞臺でやつた通りが、私の考へだつた。俳優達は有難い程從順だつた。

餘り長文になるので、もはや一々それを記錄することは止めるが、私の最も苦心したのは、序幕だつた。あとの幕は、自然と動くやうに出來てゐるのだから、さしたる苦心はなかつたが、序幕は出來るだけ靜に、しかも人物の「心」の動きを、「體」の動きで暗示しなければならないので、一方ならぬ考慮が費された。「動き」の爲の「動き」――私は極力それを避けながら、しかも舞臺に絕えず或流動と變化とを作らうとしたのである。

第三幕の第一場の俊寛には、殆ど獸と選むところのない表情と動作とを求めた。

（七）Klänge

硫黃ヶ嶽の噴煙の音は、山田耕作に考へて貰つて、扇風機を三つ用意し、その一つ一つに、大きさの違つた穴のあけてあるブリキの圓筒を冠せて、複雜した騷音を聞かせようとした。山鳴りの時には、

その上に大太鼓を鳴らした。
濱千鳥はやめにした。
犬の聲は人間にやらした。
風の音は普通のズックの器械を使つた。

（八） Unmöglichkeiten

今の私達の考へでは、到底うまく行くまいと思つて、やめたことに左の二つがある。
（一） 蟹の走るところ。（第三幕第一場）
必ずしも作者は蟹を見せようとしたのではないかも知れぬが、見せられれば、それに越したことにあるまい。ここは、俊寛にその心持で動作だけをさせる事にした。
（二） 兀鷹が魚を捕へて、空に舞ひ上がるところ。（第三幕第一場）
ここは、俊寛の兀鷹を羨む詞まで削除した。

鄕土史劇の經驗

松居松葉氏の臺本が出來上がると、俳優を集めて先づ本讀をした。それから、今回の計畫の趣意を話した。續いて、ピイグル、クロオフォオド兩氏合著の『公共劇とペエジャントリ』に據つて、野外演技の要領を說明した。

稽古はそれから、每日續いた。私は稽古の反覆を演出助手の土方與志氏に一任して、九月十九日に東京を出發した。

私は先づ大阪の松竹合名社事務所を訪ねて、惡魔の歌の作曲を原田潤氏に依賴する事、惡魔に扮する歌劇男優を探す事、平和の神及天使に扮する女優を探す事などを賴んだ。

二十一日の午後には京都へ行つて、當日舞臺に使ふ筈の知恩院三門及びその附近の實地踏査をした。私は三門の石段や男坂を上がつたり降りたりして、その時間を測つた。聲の試驗もした。へとへとになつて、宿へ歸つて寢た。

その間に馬を二頭（信長が乘る分と、勅使の乘る分）借りる交涉をする。兵士の臨時雇を百二十人

程こしらへて貰ふ相談をする。それらの著る鎧を京阪で調へて貰ふ相談をする。一刻も休む暇はなかつた。

明くる廿二日には、又朝から知恩院へ出かけて行つて、女坂の踏査をした。それから眞葛庵の急坂をも上下時間の測定をした。

演出準備の具體案がだんだん私の頭の中で纏つて來た。

先づ第一は樂屋の問題である。私はこれを五ヶ所に作ることにした。第一は本堂のある一番山の高いところに置いた。(ここには五十人の稚兒を置く。後に信長などが鎧を著換へに來るもここである)第二、三は門の左右のうしろにある樓門へ上がる階段室(これと三門との間の空隙には幕を張ることにした)を使ふことにした。(ここには惡魔天使などを收容する。音樂も雅樂及唱歌隊とブラスバンド及コオラスとを左右に分けてここに置く。信長等が最初の扮裝をするのもここである)第四は初め眞葛庵にしようかと思つたが、途中で考へを變へて、女坂の右手奧の松林の中に陣幕を張つて、そこへ加藤、柴田などの軍卒を置くことにした。第五は三門下の道路を隔てた光玄院といふ寺を借りて、そこへ二條方面から來る人物を總て收容することにした。

それから、三門下の道路を隔てて立つてゐる二つの大きな石燈籠の一つを包むやうにして私の乘る司令塔を作つて貰ふことにする。司令塔の上には電話を設備して、五ヶ所の樂屋と通話の出來るやう

にして貰ふことにする。

三門下の道路に電柱が一本あるので、それを杉皮で包んで、枝でもつけて、普通の木のやうに見せかけるやうに頼む。

舞臺裝置としては、三門に織田の紋のついた幔幕を張ることと、いつも三門の左右に立つてゐる大提灯を、やはり織田の紋のついたのに取り代へることだけにした。幔幕の意匠は、衣裳その他の考證と共に久保田米齋氏に一任した。

白井信太郎氏及京都松竹合名社々員達と圓山平野家で新栗の晝飯を終へると、私は社員の一人の山村君と祇園の松本さだ子を訪ねて、稚兒の舞の振附などに就いて合議するところがあつた。

その日は大阪へ歸つた。廿三日と廿四日には大阪に別の用があつた。

廿五日に東京へ歸つた。それから廿六日一日又東京での稽古を見て、廿七日の晩、又汽車へ乘つた。今度は左團次君及び七草會の一部の諸君と一緒である。

廿八日の朝、京都へ著いた。廿九日には土方與志がやつて來た。この二日間は、度々知恩院へ出向いて、演出プランの成熟に盡した。

廿九日の晩は、土方君と都ホテルの一室で、夜を徹してプランの作製をした。

三十日の午前四時半、吾々はまだ暗い知恩院の三門附近に集まつた。それは群集を避けて舞臺稽古

をする爲であつた。主だつた俳優は、大抵洋服を著て來た。稽古が進むに連れて、夜が明けて來た。稽古はやがて八時頃までかかつた。稽古が濟んで、一同が山の上のお茶所でジャムパンを食べてゐると、そこへ帝劇の千秋樂の晩汽車に乘つた壽美藏氏の一族がやつて來た。

豫定と違つたのは惡魔である。男の歌劇俳優といふものが大坂では得られなかつた。そこで、急に五人の筈の惡魔を二人減らして、荒次郎君と芝鶴君がやることになつた。勿論歌は歌へないから、蔭で原田潤氏他二名の人が歌つてくれることになつた。惡魔の王は初めから荒次郎君ときまつてゐたのである。

百人程の臨時雇――これには隨分困らされた。中でも、鬨の聲がうまく行かなかつた。私はメガフォンで度々肝癪聲を絞つた。

俳優達が宿へ引き上げてからも、私達は知恩院を去ることが出來なかつた。午後には、稚兒の舞臺稽古をした。七八つから十二三までの少女を五十人から扱ふのであるから、松本さだ子の苦勞は一通りでない。知恩院の鐘釜師も聲を嗄らして、手傳つた。

その日の爲事が一通り終ると、私は著物も著換へずに南座の講演會へ驅けつけなければならなかつた。そして、自分の講演が終ると、樂屋の一室を借りて、天使になる女優の臺詞の稽古と惡魔の舞踊の振附をした。この振附は大膽にも私自身がしたのである。(ここまで書いて來て、講演會が廿九日だ

つたか三十日だつたか曖昧になつて來た。ことに依ると、これは二十九日のことだつたかも知れない。何しろ、頭が混亂してゐたから、何も彼もごちやごちやになつてゐるのである）

明くる日が十月一日——愈その當日である。

私達の方の設備はほぼ遺憾なく出來た。電話も工合よく通ずる。朝から樂屋樂屋を見廻つて、役者の人數、衣裳鬘などの點檢も濟む。さあ、もう好いといふので、私が三十尺ばかりある司令塔に上つたのは二時少し過ぎであつた。既に土方君と電話の交換手とは塔の上にゐた。

大谷白井兩社長の挨拶が濟むと、豫定の三時よりは十分前に、私達は演劇開始の命令を發した。

最初の惡魔の出——樓門に現れた信長——所司代の來著……赤い著物に紫の袴をはいた稚兒のグルウプの石段に於ける運動——總ては意外の效果をもつて進んだ。

私は生れて今までに、これ程壯大な愉快さを味つたことはない。私の心は波を打つた。

ところが、突然、あの混亂が起つた……私はもう後を書く勇氣がない……

（大正十一年十月十九日）

「夜の宿」の回顧

ゴオリキイの「夜の宿」を吾々が演出したのは、今度の本郷座が四回目である——但し一幕目を一寸見せただけである。明治四十三年に有樂座で二日間やつたのが第一回。大正二年に帝國劇場で五日間やつたのが第二回、大正四年に京都の南座で五日間やつたのが第三回。これらは、いづれも吾々の「小劇場」運動である「自由劇場」の名の下にやつたので、普通の興行でやつたのは、今度の本郷座が始めてである。

これを、西洋式に一日を一回にして數へると、今度の本郷座の初日が、十三回目の實演で、千秋樂が第三十四回目の實演になるわけである。

既に四回もやつてゐるので、自由劇場に關係のある俳優達は、可なりよくこの作の内容を飲み込んでゐる。演出を繰返す度に、その時の私の考へや、その時の役者の都合で、役を變へて來たので、一人の役者でこの作の中の役を二つも三つもして來た經驗のある人が少くない。左團次などは、現にこの作の中の人物を四人までやつてゐる。

試みに、それを表に作つて見ると――

	第一回	第二回	第三回	第四回
左團次	ペペル	サチン	サチン	ペペル
猿之助	錠前屋	ペペル	出演せず	帽子屋
壽美藏	サチン	男爵	男爵	錠前屋
市十郎	役者	役者	役者	男爵
荒次郎	男爵	錠前屋	ペペル	サチン
米左衞門	出演せず	物賣女	錠前屋	韃靼人
松蔦	ナタアシヤ	ナスチヤ	ナスチヤ	ワシリイサ

先づ、大體こんなことになる。

木賃宿の主婦のワシリイサは、第一回から第三回まで、ずつと秀調の持役であつた。それを今度、始めて松蔦にやらして見たのである。

ナタアシヤは一回毎に役者が變つてゐる。第一回が松蔦（その時分はまだ莚若と言つてゐた）、第二回がその當時帝劇の女優であつた香川玉枝、第三回の京都が莚三で、今度の第四回が芝鶴である。

ワシリイサの伯父の巡査も一回毎に變つてゐる。第一回が鶴藏（その時分は市川喜三滝と言つてゐ

た）、第二回が團右衞門、第三回が宗之助のところの故人になつた門弟、今度の第四回が壽三郎である。

今度出した二幕目には出ないが、この芝居で重大な役を勤めてゐる人物の一つに、ナスチヤと言ふ賣春婦がある。これは第一回に宗之助がやつて、好評だつた。第二回、第三回は、表にもある通り、松蔦が勤めてゐる。

帽子屋は、第一回第二回とも故人又五郎が勤めて、記錄的な好評を博した。第三回の京都では、團之助がやつた。猿之助は、今度の第四回で始めてこれを試みたわけである。

初演以來、持役のずつと變らないのは、左升の巡禮僧ルカと、莚八の木賃宿の亭主と、米三の錠前屋の妻アンナとだけである。今度の第四回で、始めてこの芝居に關係したのが九藏（役者）と芝鶴（ナタアシヤ）とである。

第二回の時に、私が藤澤淺二郎の俳優學校で教へた緣故のあるところから、韃靼人に稻富寛、人足ゾオブに諸口十九を出したのも、今になつて考へて見ると面白い。

役者以外で、初演以來、音樂のことでこの芝居を助けてくれた人に齋藤佳三君のあることも記して置かなければならない。京都の時なども、態々出張して、繩手の雜用宿で下廻りの役者と起臥を共にしてくれたばかりか、ルバアシカを著て、仕出しの一人になつて、舞臺にまで出てくれた。この頃では、もう東京美術學校講師といふ肩書のある人になつてゐるのであるが、それでも前からの緣故があ

ので、今度も手傳つてくれた。

第一回の時の事から回顧して見ると、書きたいことは山ほどある。併し、それは時が許さないから、ほんの要點だけを摘むことにする――

先づ第一に臺本の事から言ふと、私の飜譯が露西亞語からの直接譯でないことは言ふまでもない。私が始めてこの脚本に接したのは、明治三十八九年頃――私がまだ大學を出たか出ない時分に――本郷の古本屋でアウグスト・ショルッの獨逸譯を見つけた時だつた。

第一回の時の飜譯は、勿論これを土臺にしたものだつた。その時、私の助手になつて下譯をしてくれたのが、やはり大學を出たか出ないかの和辻哲郎だつた。今では、日本及び東洋文化史の一權威である、あの和辻哲郎君なのである。

私は和辻君の下譯を、殆ど全部書き換へなければならなかつた。和辻君の譯が間違つてゐたのではない。私が舞臺の上に演出しようとする詞のリズムやニュアンスが、それに缺けてゐたからである。勿論、和辻君は初めからそれまでの責任を負はせられたのではなかつた。

私が丁度その書き直しをやつてゐると、その當時「白樺」の同人であつた里見弴君が、この芝居の英譯を持つて來てくれた。それは亞米利加のポォエツト、ロオアといふ雜誌に出てゐるホプキンスといふ人の譯であつた。私は大喜びで、これと自分の譯との對照を又丁寧に始めた。それを終つて、もう

これで自分の飜譯もきまつたと思つてゐると、今度は又木村莊太君が、佛蘭西譯を持つて來てくれた。譯者は「ツルゲネエフとその周圍」の著者ハルペリイン・カミンスキイで、リユニエ・ポオのテアトル・ド・ルウヴルが用ひた臺本であつた。

そこで、又これと自分の飜譯との對照を、一字一句やつて見た。この佛西蘭譯には教へられるところが多かつた。私が今でも態と原作の詞を變へた儘にしてゐる四幕目の最後のサチンの詞である「折角の夜會をだいなしにしてしまやがつた。」なども、實はこの佛蘭西譯の意を汲んでしたことだつた。

その時分、日本で最初の飜譯だと思はれるものに、大阪朝日新聞の「木賃宿」があつた。併し、さういふもののあることは森鷗外先生が日露戰爭へ出征される少し前に、御自分の雜誌の「萬年草」に書かれた文章で知つてゐるただけで、それを手に入れることは出來なかつた。譯者の誰であつたかも、いまだに知らずにゐる位である。

又、丁度その時分（明治四十二年の九月頃）、「無名通信」といふ雜誌に、「奈落」といふ題で、この脚本の飜譯が三四號續いて出たことがあつたが、途中で出なくなつてしまつた。譯者は匿名だつたが、あとでそれが昇曙夢氏であることが分かつた。昇曙夢氏の全譯が「どん底」と題して（實は、これが本當の題なのである。私は昇氏に對する遠慮と、重譯である後めたさから、獨逸譯の題である Nachtlager をもぢつて「夜の宿」とつけたのである）出版されたのは、丁度第一回の實演を終つた頃だつた。

さういふわけで、第一回の時に私達の使つた臺本は、ショルツの獨逸譯を土臺にして、これにホフキンスの英譯とカミンスキイの佛譯を對照しただけのものであつた。

大正二年に、この芝居のレワイワルをやる時には、既に今いふ昇氏の露西亞語からの直接譯が座右にあつた。それに、英吉利の俳優ロオレンス・アアキングが、自分達の演ずる爲に、自分で露西亞語から譯した臺本が出版されてゐた。

そこで、私は第一回に使つた臺本を、また一々丁寧に、昇氏の日本譯やアアキングの英譯と對照して、直せるだけは直した。そしてその訂正表を、前に大日本圖書株式會社から出してあつた『近代劇五曲』(私の最初の飜譯脚本集で、この内に『夜の宿』もある)に挿入して、賣らせることにした。第二回の時は、この訂正された臺本を用ひたのである。

圖書會社の本が絶版になつてしまつたので、私は去年又この『近代劇五曲』を改刷して、神田の金星堂から出版させた。その時、私は前の訂正に依つて圖書會社版の本を直しながら、又新しい訂正を大分加へた。今度、本郷座の第四回に用ひたのは、その最後に訂正を加へた臺本である。

この頃、大泉黑石君が『どん底』と題して、又この芝居の譯本を出したやうである。私はまだこれを見ないが、これを見たら、又直したくなるところが出て來るかも知れない。

はじめて、この芝居をやつた時は、壯年の客氣に驅られて、唯がむしやらにやつたといふだけのことであつた。

その時分、この芝居の稽古に就いて私の書いたものにかういふ文句がある。「私は舞臺へ出る人のアクションに就いてはあまり口を出さない。成るべく一人一人のオリジナリチに頼ることにする。尤も口を出さうとしても、その方の素養がないからだめなのであるが」勿論、多少の謙遜をもつて書いた文章であらうが、これを讀んでもその當時の自分が如何に無鐵砲であつたかが分かる。

併し、第二回目の時は、私がモスクワの美術座で本物を見て歸つた後のことであつたから、少し誇張して言へば面目一新で、なかなか第一回の時のやうな稽古の仕方ではなかつた。

勿論、見たと言つても、唯二回見物席から見たといふだけのことで、しかも臺本は英譯のも獨逸譯のも、なんにも持つて行つてゐなかつたのだから、とても隅から隅まで覺えて來られるわけはなかつた。私は二度の見物で、自分の受けた深い印象と感銘――唯それだけを土臺にして、この芝居の新しい演出を計畫したのである。さうは言つても、物質的の事や機械的の事で、教へられもし覺えもして來た事の澤山あつたことは言ふまでもない。それは、勿論、利用せずには置かなかつた。

ここに、私が第二回の時に作つたプロムト、ブツクの一頁がある。私は舞臺のフオンを石版刷にして百枚ほど作つた。それから、人物の名を略したゴム印を人物の數だけ作つた。そして、脚本一冊を

つぶして、その二頁宛を順に一枚宛のプランの上にはりつけて、ゴム印で人物の運動をきめて行つたのである。

これだけのことをしただけでも、第二回の時の稽古には可なりしつかりした基礎があつた。第三回の時も、これが役に立つた。此度の本郷座でも、役に立つた。

舞臺設備も、第一回の時と第二回の時とでは、格段の相違があつた。第一回の時は、唯美術座の演出の寫眞を一二枚見て想像しただけであつたので、分からないところが澤山あつた。それが、第二回の時は、實物を見て疑問を解いて來た後だつたので、前よりは餘程確になつた。第二回の時に、岡田三郎助君が作つてくれた細かい舞臺裝置のデッサンとプランが、デテェルを入れて二十枚以上、私の手元に保存されてゐる。それが、京都の時にも、今度の本郷座にも役に立つた。

第一回の時の舞臺裝置は、今から考へると不完全極まるものであつたが、爲事を手傳つてくれた人は、實に立派な藝術家の集りであつた。和田英作、北蓮藏、岡田三郎助、青山熊治、辻永、松山省三、正宗得三郎、薄拙太郎――かういつた諸君が、私達の爲事に對する同情と感激から、唯名義だけでなく、實際にプランも作り、背景の製作にまで手を汚して、幾夜かを徹してくれたのだつた。尤もその當時、既に大家であつたのは、和田、岡田、北の三氏ぐらゐなもので、その外は、まだ單なる美術の學生だつたのである。今日、一つの芝居の舞臺裝置に、これだけの人を集めようとしたら、どうであ

もう。人はそれを妄想だと言つて笑ふに違ひない。

衣裳や小道具なども第一回の時は、ほんの手當り次第な寄せ集めに過ぎなかつた。尤も、金もかけられなかつた。俳優も裏方もみんな無報酬で、二日間の費用が、千圓ぐらゐしかかけられなかつたのである。見物料も安かつた。會員は二人で三圓五十錢、臨時會員は一人で一圓五十錢、三階は學生の為に、五十錢であけて見せたのである。（このことは今考へても愉快である。どうかもう一遍この位な金で芝居の仕事が見て貰へる時代を作りたいものである）。

さういつたわけで、第一回の時の衣裳は、大抵友達が持つて來てくれたものだつた。里見君が本物のルバアシカを二枚持つて來てくれた。その一枚を左團次のペペルに著せ、一枚を市十郎の役者に著せた。他の役は、ルバアシカを著なければならない者でも、日本の古いシャツを著て出た。

娘も大抵は在り合せだつた。左團次のペペルが著た上著は、有島生馬君が畫室で使つてゐた繪書著だつた。これも里見君が持つて來てくれたのである。それをあとでなくしてしまつて、いまだに返さずにゐるのが心苦しい。

物賣女のクヷシニヤが著る著物などは、稽古場へ衣裳屋の南部が何か包んで來た赤い露西亞更紗の風呂敷が目に入つたので、その風呂敷で拵へて貰つた。ルカの外套は、その時分日本の陸軍の馬丁がよく著てゐた奴を少し直して間に合せた。

小道具では、先づ序幕に使ふサマワルが得られなかつた。得られないから、なしで済ました。釣ランプにも弱つた。神田の小川町の大きなランプ屋（まだその時分は、ランプ屋といふものが存在してゐたのである）で、一つ好いのを見つけたのだが、値段が高いので買へなかつた。そこで、安物を作り直して間に合せた。

錠前屋の使ふ鑢や螺旋廻しは、私が下澁谷の古道具屋で買つて来た。

帽子にも困つた。その時分ハルビンにゐた辻君の弟さんが、労働者のかぶる奴を二つ送つて来てくれたので、木賃宿の亭主と靴屋のアリヨシカがそれを冠つた。古い臭い帽子だつた。

ひどいのは、あの錠前屋の妻君がするクションを、岡田君の自家用ので間に合せたことだつた。一幕目の明き地に置く橇の壊れたのには、伊井が新富座で南極探険をやつた時に使つたのを利用した。

こんなことを、いつまでも書いてゐたら切りがない。十二時から書き始めたのだが、もう夜が明けた。これで一先づ筆を擱く事にしよう。（大正十一年六月十七日朝五時）

「夜の宿」演出覺え書

「夜の宿」を始めて演つたのは自由劇場の第三回試演ですから、明治四十三年の六月でありました。勿論その時はロシアの演出も見て居なかつたし、只戯曲だけを土台にして演つたのです。舞臺面の繪葉書は一二枚あるにはありましたが、それだけでは舞臺の様子も解らない、人物の扮裝等も餘り解らない。殆ど全體を自分達の貧弱な知識だけで演出したのです。登場人物の解釋等も自分達の考へでやつたので、實に無鐵砲な話ですが自分達の考へで演るより他に仕方が無かつたのです。それにもかゝはらず脚本が良いせゐか、相當な評判を得たやうです。

其後ロシアに行つて藝術座の演出を見ました。

先づ序幕が開いた時に最も意外に感じた事は舞臺が思ひの外色彩に富んでゐた事でした。といふのは例の暖爐の上に乾してあるルバシカ、女の着物、ペペルのルバシカ等赤い色が多かつた爲でせう。それともう一つ意外だつた事は、非常に賑やかに幕の開いた事でした。饅頭賣の話を聞いてゐる連中が大聲で笑つてゐる。その後の方では例のストリート・オルガンが鳴つてゐる。その音樂と笑聲等が

入り交つてゐた爲でせう。非常に賑やかな感じを受けたのです。所がもつと意外に感じたのは、其の色彩に富んだ舞臺が劇の進行に從つて段々陰鬱になつて行つた事です。同時に登場人物の笑ひ興じてゐる生活がやはり劇の進行に從つて暗い感じに移つて行つた事です。幕が開いた瞬間に自分は心を押へられたやうな氣がしました。舞臺の進行につれ、心を押された事をかうして一つ一つ述べていつたのでは全く切りがありません。先づ人物の解釋に於て自分の解釋と違つてゐると思つたのはペペルとサチンに關してです。始めて日本で私が演出した時はやはりペペルを英雄のやうに取り扱ひ、サチンを寧ろ副人物の一人として取り扱ひました。所が美術座で見ると、サチンといふものが、スタニスラアフスキイのやうな體格の非常に大きい役者が演つたせゐもありませうが、全體としてかなり此の芝居の重要な部分を占めるやうに演出されてゐました。身體が大きい許りでなく、サチンの精神がかなり大きく芝居の精神を爲してゐたのでした。ペペルの方はどうかといふとたゞの巾着切りですばしこい人間にはなつてゐましたが極く性格が弱くて、見てゐると寧ろこの方が副人物のやうな氣がしたのです。役者にしても若い役者が演つてゐました。ルカについてはラインハルトでさへアポッスル（使徒）のやうに演出したさうですが、モスクワの美術座のルカは外觀としてはたゞの乞食坊主です。ロシアの田舍に行くとよく會ふ汚ならしいやゝ滑稽味を帶びた巡禮僧です。最初入つて來た時は誰かの臺詞にもある通り、『全くをかしなぢゞい』です。が後になるとこの爺さんから後光がさすやうな氣が

して來ました。成程ルカの演出はかくあるべきだと肯けます。

私は此の芝居を美術座でたつた二度見たゞけです。勿論言葉は解りません。見る前に脚本も讀んで行かなかつたのです。といふのは此の芝居がモスクワで見られやうとは思つてゐなかつたからです。ですから細部にわたつてまではよく解らなかつたのですが全體として教へられる所が非常に多かつたのです。

日本に歸つて來て再び自由劇場で「夜の宿」を演出することになりました。今度は實際の舞臺を見てゐるし、寫眞やその他の材料も揃つてはゐました。が演出の精神は創作でなければならないのです。そこに本物の舞臺を見て來ただけに一層の惱みや苦しみがあつたわけです。前には兎にも角にも縛られなかつたのですが、今度は頭を離れぬ印象があるのです。さうかといつてすみ〴〵迄記錄に取つて來た譯では無く、それに言葉も違つてゐます。それが一つの演出となつて現はれるには並々ならぬ苦心と努力とが要る理です。私は美術座の此の戲曲の演出を正しい解釋だと思つてゐます。ですからそれをすみ〴〵迄移したいと計畫したのです。コピイでいいと思つたのです。が演出の精神が之に伴はなければなんにもなりません。私は一番此點を恐れたのです。これも細かに言つてゐると切りはないが、先づ第一に飜譯です。此の飜譯をロシアのオリヂナル・テキストと對照してもらつて間違ひのある所を直しました。臺詞のいきなどにも始めて譯した時からは考への違つた所もありました。ロシアの本

物はたゞ見て來たゞけに止りますが、たゞ見て來ただけでも人物に對する解釋の相違もあつたのです。ですからそれに依つて臺詞の表現も變つて來なければなりません。眞先にその點を直しました。次いで難しいのは此の芝居の動きです。一體からいつて此の芝居には動きらしい動きはありません。メロドラマ的の動きは第三幕のお終ひだけで、始めから終ひ迄只喋つてゐる芝居です。それを美術座の役者は極めて自然に動いて、一分一厘と雖も舞臺を一つの繪畫にすることを忘れなかつたやうに思ひます。自分もその眞似がしたいと思ひました。持つて來た寫眞等を材料に、劇の進行をば一歩一歩舞臺の上の人物のコムポジションで固めて行かうと考へました。がそれは到底頭の中で考へただけでは纏まらない事です。先づ演出プランを石版に起して、數多く刷り、それを脚本の一頁毎に貼りつけました。次に各人物の頭文字を刻んだゴム印を拵へ、その刷物に人物の頭文字を捺して、一枚一枚纏めて行きました。かくして兎にも角にも自由劇場の公演を濟ませたのです。

其の後築地小劇場で演りました。大體に於て其のプランに變更はないが一回毎に多少の訂正は加へて行きました。さうして今日見るやうな『夜の宿』になつたのです。自分の頭では殆ど型のやうになつてゐます。舞臺を歩く役者の足音から、テーブルに腰掛ける角度まで、臺詞のテンポ、ピッチの上げ方、一言一句が頭の中にあるのです。併しいざ此の芝居を演るといふ時、頭の中のものは標準とはしますが、強ひてそれを各演技者に當て嵌めようとは致しません。標準は標準です。私は役者各自に

自由を與へてその持味を出させるやうに注意を拂ひます。殊に同じ役を他の人が演る時にはその役者が持つてゐる特色を充分に利用するやうに注意してゐる心算です。とは言へまだ〳〵「夜の宿」の演出は決して完成してはゐません。これを以て日本の「どん底」だとロシア人に見せる迄には行つてゐません。細い點には再考の餘地はいくらもあるのです。

世の中には一度演つて嫌になる芝居があります。二度演つてみて嫌になる芝居があります。三度目に嫌になる芝居があります。併し此の芝居だけは、私一個としては幾度演つても嫌になりません。演出する毎に無限の興味が湧いて來ます。今後とても機會ある毎に演つて行きます。幾度でも繰り返します。そして何日かは完成に近い日本の「どん底」をお目にかけたいと思つてゐます。

ロ

「夜の宿」の覺書を是非書けといふので、ほんの自分の心覺えだけをだん〳〵に書いて行かうと言ふのであるが、それが何の役に立つか自分は知らない。なぜと言へば、これは自分一人のノオトで、自分には役に立つても人の役には立つまいと思はれるからである。兎に角、あんまり責められたので、序幕の幕初めのところだけ出して見た。諸君が無意味だと思ふか、私が厭になるか次第で、いつ中止するか分からない。

第一幕

×出　道　具

上手寢臺――帽子屋の道具一式。いづれも借物。

上手寢臺と中央大寢臺との間――背附椅子（上手）一脚、低い腰掛一つ。

ペペルの小屋の下手羽目に寄せて小卓――卓の上にサモワル、珈琲茶碗など。

中央大寢臺――ぼろ、麻布、韃靼人の外套帽子。寢臺の下に石油箱一二押し込む。

大寢臺と下手アンナの寢臺との間（少し下手に）――切株、鐵砧、萬力、その他錠前屋の道具（乳母車の毀れた車輪、鍵の輪）

下手アンナの寢臺――前に羅紗の長靴。

暖爐の上に綱を張り、ルバアシカ、上著、手拭など干す。

×照　明　注　意

上手窓よりスポット（方向、暖爐の上の干物に光の當るやうにする）（色、アンバア）（途中で消す。あとは窓外の光線、ストリップ）

上手奧にも窓の一つある心にて、ペペルの部屋の後からスポット。

×効　果

幕あき――ドレエオルゲル（中央奥にて老人が廻しゐる）（その蔭で蓄音器。レコオド――キクタア、ストリイト・オルガン）

×演技注意

幕あき――帽子屋と男爵とナスチャの笑ひ聲、錠前屋のやすりの音、ドレエオルゲル（幕の内にて）

帽子屋、男爵、ナスチャ、幕の上がり切るまで笑ふ。幕上がり切ると、男爵退場。

物賣女の話の内に、仕出し二三人、外へ出る。

錠前屋の「蓋をつけ」で、物賣女、中央大寢臺の後へ。それから、だんだん錠前屋の方へ。併し、決して寢臺には觸れない。

「黙れ、鬼婆……」で、錠前屋、大寢臺の下手横へ突進し、寢臺を拳固で叩く。アンナの聲を聞いて、「また悪態口言ひ出したな」と言ひながら、元の位置へ。

物賣女、錠前屋の後を通つて、アンナの寢臺に近づく。（この邊で、仕出し、また外へ出る）

男爵――『クワシニヤ、もう市場へ行かうぜ』で立つ。

物賣女――『ふん惡魔め』で臺所へ。

、

帽子屋とサチンとの話の間に——ナスチャ、立つて大寢臺の後を通つて、だんだんに寢臺の下手横の奥に立つ。（背を寢臺にもたせて、小說に讀耽る）

男爵——『そんな暇はねえよ』と言つて、臺所から出て來る時、クワシニャの荷物だけ持つて出る。

クワシニャの『掃除は誰かがするよ。』で、もう一度臺所へはひり、今度は天秤棒を持つて來て、役者の『どうもおれには分からねえ』に遅れぬやうに荷を擔ぐ。『けふはばかに重いぞ』は役者の臺詞に直ぐ續くこと。

男爵が先に立ち、クワシニャが後で、玄關口から退場。

——未定稿——

「白鳥の歌」演出ノオトから

「白鳥の歌」（チェエホフ）は或瀕死の老優を主人公とする一つの小さな獨白劇である。狂言方のニキイタは僅にその伴奏をしてゐるに過ぎない。併し劇をその本質から見て、獨白のみの劇といふものは成り立ち得ない。如何なる劇も、その要素根幹は「對話」でなければならない。然らば「白鳥の歌」の老優は誰と對話をするのであらう。誰に働きかけ誰から働きかけられるのであらう。

老優の對者は「過去の看客」である。今は洞穴のやうに暗い「看客席」である。老優は人の一人もゐない看客席に呼びかけるのである。そして、寂漠として看客席が氣味の悪い沈黙を以て老優に答へるのである。

戯曲の内容は全く違ふが、それはちやうどストリントベルヒの「強者」に於ける二人の女性ＸとＹとの關係に似てゐる。この場合にも一人の女性は終始沈黙である。併しそこにはまだ姿がある、動作がある、表情がある……

「白鳥の歌」の場合では、副人物たる「看客席」は唯漆のやうな闇黒であるのみである。しかも、その

闇黑その者が——空漠その者が——絶えず主人公に働きかけるのである……

それを忘れてはならない。

築地小劇場に於ける「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の演出プラン

(一) 森鷗外先生の日本譯を臺本とすること。

注意、臺本には出來得る限り忠實なるべきも、舞臺効果の爲には多少のカッチングを許して貰ふこと。

(二) 演出全體の傾向は勿論自然主義的なるべきも、間々象徴的手法を交へること。

(三) 舞臺装置は戯曲各部との關係部分を強調し(寫實的に)、その他の部分は出來得る限り弱く弱くすること(装置及び照明の背景)かくして出來得る限り舞臺に「墓場」らしき感じを作ること。

(四) 照明も右に準ず。或場合には「形」なくして「聲」だけが舞臺にありても差支なきこと。

(五) 自我主義の死體(ボルクマン、グンヒルド、エルラ)が墓の中で踊を踊る——墓の蓋が開かれる(蓋を開く者はエルハルトとヰルトン夫人とフリイダ)——外の空氣がはひつて來る——死體がみんなぼろぼろに崩れてしまふ——戯曲の展開をかう考へること。

注意。ダンス、マカアブル——これが全曲を貫く精神なり。殊にボルクマンは四幕目で死ぬのではなし、もう序幕から死んでゐるのなり。四幕目の結果は骸骨の崩壞に過ぎず。

（六）各幕の間には少しも幕合を置きたくなけれど、これは不可能なるべし。四幕目のシインの轉換も、廻り舞臺の設備なければ、モジをおろすか、暗轉より外にしやうなかるべし。

序　幕

（一）グンヒルドとエルラとの最初の出合——この瞬間に「過去」の一切が暗示せられるやう注意すること。（「間」の注意）

（二）グンヒルドとエルラとの對話——グンヒルドをランプの光の前に置き、エルラをそれより暗き暖爐の光の側に置くこと（この場合、グンヒルドの方まだ未來に希望を持ちをればなり）。二人の心の隔絶を、張出しの部屋の硝子戶の外の雪で暗示すること。即ち、二人の坐つてゐる間窓を雪が降るやうにすること。

（三）エルハルトとキルトン夫人の出現——外氣の襲來——外光の侵入。

（四）二人の去つた後——前より一層舞臺を暗くすること。（照明的でなく、精神的に）

（五）二階の足音——フリイダ來訪の暗示——ダンス、マカアブル——老婦人二人の會話の或部分

――にて十分二幕目に對する精神的準備を觀客の心の内に置くこと。

二　幕　目

(一) 音樂の連續を密接に。

(二) ボルクマンが音樂を愛するは、メタルを愛するが故なること。彼にとりてピアノの響はハンマアの響なること――俳優への注意。

(三) フリイダとの短き對話の内にも、殆ど狂的なるボルクマンの自我主義が現れなければならないこと。

(四) ノツク――ボルクマンに扮する俳優は決してこれをフオルダルだと思つてはならないこと。それがフオルダルだと知れての失望と滿足――注意。(室内を歩く歩調――或は早く或は緩く)

(五) フオルダルとの對話。

二人の交際は初から僞の交際なのなり。フオルダルもほんとにボルクマンを信じてゐるのではない。ボルクマンも決してフオルダルを信じてゐるのではない。唯、兩方とも一人では立つてゐられない人間なので、お互を突つかい棒にしてゐるだけのことなり。その突つかい棒が兩方同時に折れるので、絶交の場面となるのなり。欺き合つてゐたのが欺き合つてゐられなくなるのなり。そこに注意

すべし。

（六）エルラとの場面。

初の部分は今までのメロドラマにもざらにある場面なれば、餘程注意しないと芝居になり過ぎる虞あり。エルラが母としての悲しみを味はへぬを嘆くあたりからイプセン獨特の場面となる、注意。

（七）エルラ、ボルクマン、グンヒルドの場面――心配なし。脚本の力十分なれば。

（八）ボルクマンが二階を降りることに就いて躊躇する幕切れ――脚本にも不足の點あり。ここはエルラに力點を置くより外に方法なかるべし。

三　幕　目

（一）グンヒルドと女中　ここは女中の場面と言ひても好き程の處なり、女中に扮する俳優に十分シチユエイシヨンを飲み込ませる必要あり。

（二）ボルクマン、エルラ、グンヒルド――始めて三人が一緒になる場面――ボルクマンは比較的寡言なれど、絶えずボルクマンを中央に置き、ボルクマンその人に舞臺を支配させるやう注意すべし。

（三）エルハルト――はじめは母の顔、伯母の顔、父の顔を見れど、段々それを無視して來るやうにすること。最後は觀客に向ひて殆ど獨白に近き姿勢を取ること。キルトン夫人現れてより後は、瞬

時もこれより視線を放さぬこと。

（四） ボルクマンの退場は稍「狂的」なるべきこと。

四幕目

（一） ボルクマンは二幕目、三幕目、四幕目と漸次に體力の衰へを見せること。反對に心力は漸次狂的に勢を得來ること。

（二） 鈴の音に對するボルクマンの聽覺――やはりメタルに對する愛。

（三） フオルダルの場面――フオルダルの喜びは（バアナアド・ショオの言へる如く）飽くまで誠實なるべきこと。苦笑であつてはならないこと。

（四） 轉景後のボルクマンは餘程「狂的」になりをること。

（五） エルラとグンヒルドとの和睦は、根を失つた二本の木が兩方から倒れて來て、おのづから枝と枝とを交へるやうな狀態なるべきこと。理論的の和睦でなし。絕望と絕望との倒れ合ひなり。

（六） 照明注意――脚本には指定あれど、月は出さず、雲も見せず。唯、舞臺を明暗度すること。勿論、舞臺の出來事とは無關心に。　（大正十三年九月）

假面劇の試み

築地小劇場の四月から五月へかけての土曜日曜のマチネエで、私は假面劇の最初の試みをした——臺本はキリアム・バツラ・イエエツの「砂時計」である。飜譯は「ザ・マスク」の第五巻第四號に出てゐる改訂本に據つてした。

「砂時計」を假面劇として取扱つた動機の一つは、嘗てゴオゾン・クレイグが、この戲曲の中に出て來る痴者のマスクをデザインしたのを見たことがあるからである。併しそれよりも強い示唆を受けたのは、最近舞踊家山田五郎君の渡米送別會で、伊藤熹朔、千田是也兩君の案に成る假面劇「猛者」（シュニッツレル作鷗外博士譯）を見た時からである。

假面劇としての「猛者」は準備の時日も少なかつたし、舞臺も不便極まるものであつたから、決して完成したものではなかつたが、それでも私には面白かつた——近頃見たどの芝居よりも面白かつた。

何よりも愉快だつたのは、あの勇敢なカシアンのびつくりする程大きな色の黒い首だつた。手袋を思ひ切つて大きくしたのも好かつた。カシアンは舞臺へ一足足を踏み入れた瞬間に、もう舞臺全體を

占取してしまつた。この力は全くマスクのお蔭である。どんな名優の至藝でも、とてもあのグロテスクな壓迫を表現することは出來まい。

この假面劇の演出に、日本のお神樂式或は太神樂式の音樂を使つたことも、二人の演出者の好い考へであつた。殊に、カシアンの武勇譚の内に、時々大太鼓を打込んだのと賭博の間に賽を振る擬音(勿論それは寫實的な擬音ではなかつた)でアクセントをつけたのが効果があつた。私は教へられるところが多かつた。

「砂時計」のマスクも伊藤熹朔君に賴んで作つて貰つた。一體伊藤君はマリオネット(操り人形)について、製作實演とも、長い間の研究を續けて來てゐる人で、先づ新時代のマスクに就いては第一人者であると言つて好い。

「砂時計」でも、使へる限りの音樂を使つた。それは極めて原始的な、稚拙な、殆ど打樂器からのみ成る音樂で、私のぼんやりした註文を効果係の和田精君が法政音樂部の佐久間君と相談して、適確に實現してくれたものである。

一體、マスクの復興はゴオヅン・クレイグなどが餘程以前から唱道してゐるところのものであるが、實際にはなかなか行はれない。一つには適當な脚本がないからでもあらうが、一つには現代人の劇に對する根本の考へが間違つてゐるからである。

クレイグは劇演技の本質的要素として、ダンス、パントマイム、マリオネット、マスクの四つを擧げてゐる。この四つは昔の劇藝術にとつて必要缺くべからざるものであつたが、今日ではそれが悉く單なる「お笑ひ草」になつてしまつた――かう言つて、クレイグは嘆いてゐる。

メイエルホリドやエイゼンシユテインなどに依つて、勞農ロシヤの演劇に著しくアクロバチック（輕業）の要素が加へられるやうになつたのも、見方に依つては、劇藝術の本質的要素としてのダンス或はパントマイムの復興であると言ひ得る。マリオネットの貴重なことは説明をするまでもない。現代ロシヤの小説家ピリニヤアクが日本の歌舞伎劇や文樂の人形芝居を見て感動したのも、決して無理のないことである。今にして思へば英吉利の「最も偉大な」劇評家キリアム・アアチヤが、日本の歌舞伎劇を見てアクロバチックだと罵倒した、あの近代的無知が憫まれる。

クレイグはこの四つの内でも、劇的表現の手段として、マスクを第一位に置いてゐる。そして、これがなければ、劇演技は必ず墮落せずには置かないとまで極言してゐる。人間の顔の表情といふものは、大部分に於いて無價値なものである。自分の藝術の研究は、俳優の顔に六百の表情を見るよりは、六つの表情を見る方が好いと教へてくれた――かうクレイグは言つてゐる。

一體、戲曲といふものは吾々を「現實の彼方へ」連れて行つてくれるものである。然るにも關らず、物の中でも最も現實的な物である人間の顔にその表現を求めようとしてゐる。こんな間違つたことは

ない――クレイグは又かうも言つてゐる。

一體、俳優の顔の表情ぐらゐ曖昧模糊たるものはない。弱くて、ぐらぐらしてゐて、落ちつきがなくて、始終亂れ勝である。これに反しつかりしたもの（コンヰクション）を與へるのがマスクである。マスクは藝術家の作るものであるから、その表現に或制限が加へられてゐる。決して冗なものや餘計なものがくつついてゐない。

ゴオドン・クレイグが「劇場へのマスクの復歸」を唱へるのは、大體かうした理由からであつて、これについては何人も異論を挾むべき餘地はあるまい。

唯、誤解のないやうにしたいことは、かう言つたからと言つて、總ての戯曲が必ずマスクで演ぜられなければならないと言ふのではないことである。

多種多樣を極めてゐる近代のリパアトリに於いては、假面劇に適するものと適さないものとがある。要はマスクその者の復興に依つて、マスクの精神を役者達に植ゑつけることである。

マスクを使つて芝居をする役者は顔面の表情をしないで濟む。誠にこれは樂で好い――假面劇の結果が若しこれであつたら、マスクは人間の顔以上に劇藝術を墮落させるものである。

假面の使用に就いて、クレイグが擧げてゐる二つの危險も注意すべきである。一つは骨董癖に陷らないやうにすることである。徒に昔の假面劇の模倣をしないやうにすることである。假面は唯、表情

を――人の心の目に見える表情を――取返す爲に舞臺へ歸つて來なければならないのだ。さうして、それは一つの創造でなければならないのだ。模寫であつてはならないのだ。」と、クレイグは言つてゐる。もう一つの危險は餘りに新奇を追ふことの危險である。藝術といふものは骨董品であつてはならないやうに、流行品であつてもならない。藝術といふものは、古往今來動かすべからざる大法則の下に作られなければならない。或時代にのみ當て嵌るやうに作られた法則に支配されてはならない。完全な美の核心である美しいバランスの不文律に支配されなければならない。この法則から生れて來るものは自由である。吾々が望み且信ずるその自由は眞理の魂である。休むことなくこの眞理に向つて進むことが藝術家の目的である。さうして、劇場の藝術家も亦これに遲れてはならないのである――クレイグはかう言つて輕佻浮薄な新しがりを戒めてゐるのである。

私は今度はじめて假面劇の試みをして見て、實際の上で學ぶところが多かつた。殊に演技の上で氣のついたことは、左の諸點である――

一、假面劇に於いては、假面が中心である。それ故總ての演技は假面を生かす爲に行はれなければならぬ。

一、假面は單一にして確固たる表情を持つてゐる。それ故、手足の運動も單一且確固たるものでなければならぬ。少しの曖昧なる動きも許されない。寫實は絶對に避けなければならない。

一、假面が中心である以上、出來得る限り觀客に後を見せてはならない。プロフイイルも避けなければならない。(能役者の横向きの場合を研究せよ)

一、詞も一句一句はつきりと力強く言はなければならない。寫實の臺詞廻しとは絕對に緣を切らなければならない。

「砂時計」は假面劇の臺本として必ずしも不適當なものではないと思つてゐる。併し今度の演出では、少し長過ぎる感じがした――これは演出の上にまだまだ缺點があるからだらう。機會を見て、又、繰返し研究して見ようと思ふ。

私は今後も機會のある每にこの試みを續けて行くつもりである。この次ぎには、もつと陽氣な臺本が得たいものだと思つてゐる。シユニツツレルの「猛者」も伊藤君のマスクで一度演出して見たいと思つてゐる。

パントマイムも既に一度「遠くの羊飼」を演出して、相當の效果を上げたが、この方の研究も續けて行きたいと思つてゐる。

マリオネツトも、その內伊藤君に內の劇場でやつて貰ひたいと思つてゐる。

吾々の研究はまだ前途遼遠である。

「櫻の園」の演出者として

「櫻の園」の演出は、非常な辛苦を以て爲遂げられた。この戯曲は如何にもデリケイトで、一つの花が持つあらゆる繊弱さを持つてゐる。莖が折られて、花が露を離れると、匂が直ぐ消えてしまふのである。この戯曲とこの劇中の人物とは、演出者と俳優とが、この戯曲の中心神經が隱されてゐる人間の魂の秘密な寶庫に掘り當てるまで深く沈潜した時、はじめて生きて來るのである……」

チエエホフの「櫻の園」の最初の演出者たるモスクワ美術座のコンスタン・スタニスラウスキイはかう言つてゐる。櫻の園」のやうな戯曲は、一回や二回の演出で目的を達することは出來ない。沈潜に沈潜を重ね、磨きに磨きをかけて、はじめて完成を期することが出來る。モスクワ美術座の演出でさへ、初演は先づ中位の出來だつたらしい。

「櫻の園」のやうな戯曲は、演出者の力ばかりでは、到底滿足な演劇にはならない。俳優の一人一人が——どんな端役（例へば浮浪人の如き）に扮する俳優でもが——自分自分の役の魂の奥の奥まではひつて行つてくれるのでなければ、いくら演出者が骨を折つても、決して効果らしい効果はあげられ

ない。

スタニスラウスキイは、先づ劇中人物を包む雰圍氣を作つて、それで役者を捉まへて、各自の創作的幻影を呼び出さうとした。スタニスラウスキイは考へ得られるだけの間道を作つた。あらゆる種類のミサンセエヌを案出した――鳥の囀り、犬の吠える聲、さういつた舞臺の上の物音をあんまり澤山使つたので、舞臺の上の物音の大好きなチエエホフにさへ、しまひには抗議を申し込まれたといふことである。

先づ雰圍氣を作る――

この方法は、私もこの戯曲の演出で用ひてゐる。それはスタニスラウスキイから學んだのではなくて、私自身別に考へるところがあつたからである。

この戯曲の演出に際して、私の先づ最初に考へたことは、どんな小さな科白をも、外から役者に強ひてはならぬといふことであつた。

この戯曲の演出に現るるあらゆる科白は、劇中の人物に沈潜した俳優が、各自自發的に創作するところのものでなければならぬ。しかも、その一言一句の抑揚、一擧一動の順序にも一點無意味なものがあつてはならぬ。

この戯曲の演出に現るる科白は、出來得る限り單純で、そして悉く有意義でなければならぬ。不用

なものは一切省かれなければならぬ。無意味な詞の抑揚や動きは一切避けられなければならぬ。
私の演出はそこから出發する。
それ故、私は先づ舞臺の雰圍氣を作る——これは殆ど總てモスクワ美術座の型である。なぜと言へば、私は今のところこれ以上この戲曲に適當な舞臺を案出することが出來ないからである。
卓の位置をつける。椅子の位置をつける。舞臺のプランを白墨で床の上に引く、そして俳優に出入の口を指示する。
唯それだけで最初の稽古を始めるのである。
私は勝手に役者に動かせる。勝手に役者に物を言はせる。併し、稽古は直ぐとつかへる——
「ロパヒン君、あなたは今悠々と歩いて出て來ましたが、それはどういふわけです。あなたは今この部屋へ何をしに來たのです。」
「汽車が著いたので、みんなを迎へに來たのです。」
「その本は何の爲に持つてゐるのです。」
「向うの部屋で讀んでゐたのです。」
「何の爲に本などを讀んでゐたのです。」
「汽車の著くのを待つのが退屈なので……」

「あなたは初からここでみんなの著くのを待つつもりだつたのですか。」

「停車場へ出迎へに行くつもりで、わざわざここまでやつて來ながら、いつの間にか寢過ごしてしまふなんて……」といふ臺詞があとにありますから、スティションまで行くつもりなのを寢過ごしてしまつたのでせう。」

「さうすると、汽車の著いた音を聞いて、さう悠然とは出て來られないわけですね。」

「では、急いで出て來るのですね。」

「さうぢやないかと思ひます。」

序幕に於けるロパヒンの最初の出だけに就いて、凡そこれだけの問答が役者と私との間に交される のである。

それ故、最初の稽古は遲々として進まない。一日に一幕がやつとである。

併し、私は愉快だつた。かうした稽古の爲方で、俳優自身が自發的に自分の爲すべきことを考へ出して來る――その過程を見るのが非常に愉快だつた。

私はどんな小さな科白をも、決して私の方からは強ひなかつた。私は各の俳優から創作力を引き出さうとした。私は唯暗示的に戲曲の內容と意義とを說くだけであつた。

時々無意味な動きが行はれる――一人の役者がしやべつてゐる時、默つてゐる方の役者が、よくそ

れをやるのである。

「待つた」と私は命令する。

「あなたは今右の手を腰へ上げましたが、それはどういふ意味ですか。」

「別に意味はありません。」

「そんなら、よしたら好いでせう。」

「では、なんにもせずにゐるのですか。」

「あなたの扮してゐる人物が、さういふ場合に、何かすると思ふなら、おやりなさい。」

「別に何かするとは思ひません。」

「それぢやあ、なんにもせずにゐたら好いでせう。」

「唯、聞いてゐれば好いのですね。」

「さうです。唯、聞いてゐれば好いのです。」

「でも、なんだか手持不沙汰で。」

「それは、その役が手持不沙汰なのではありません。あなた自身が手持不沙汰なのです。あなたがその役になり切つてゐないからです。あなたがその役に魂をすつかり入れて、その役になり切れば、手持不沙汰になる筈はありません。」

實に面倒ではあるが、相手の納得の行くまでかうした問答を續けるのである。さうして、少しでも無用な動きを省くやうにするのである。

かうして、デテイルからデテイルへ移つて行く。

一つの幕の持つデテイルの總てが略出來上ると、今度はその一幕の進行上のテンポ、リズム、ピツチ、コムポジシヨンの練習にはひる。勿論、それには暗示以上のものが演出者から要求せられる。

實は、こゝへ來て、始めて演出者が演出者たる機能を發揮するのである。

今までの稽古は、言はば個々の樂器の練習であるが、ここへ來て、始めて總ての樂器の綜合的な練習が始まるのである。

私は始めて指揮棒を取る。

人物の配置――それの絶えざるワリエイシヨン。

詞と詞との交換、交叉、――それに依つて起るべきテンポ、ピツチの變化。

ポオズ――動きの上の、又臺詞の上の。

さうしたものが、指揮棒の動きに依つて作られて行く。

さうして、やつと一つの幕が樂器のない一つの音樂として作り上げられのである。次ぎに、演出者の爲すべきことは、幕と幕との關係である。一つの幕から次の幕へ移つて行く間の、リズム、テンポ、

ピッチの問題である。

序幕は歸邸の興奮に始まつて、疲勞睡眠の靜寂に終る。

第二幕は野外の靜寂な雜話に始まつて、若い男女の熱情的な場面に終る。(最初の稿本では、そのあとに又フイルスとシャルロッタが出て來るリリカルな場面があつたのだが、スタニスラウスキイ達の意見が入れられて、現在行はれてゐるやうな形のものに改訂せられたのである)

第三幕は賣られる邸宅の舞踏會(暗い明かるさ、明かるい暗さ)に始まつて、買つた者の極度の興奮と賣はれた者の極度の悲哀との交錯に終る。

第四幕は「見せない涙」「隱された悲哀」に終始する最後の靜寂の一樂章である。作者はこの一幕に、詩人の限りない心優しさと、科學者の冷靜な認識との交錯を見せてゐる。

これらの幕と幕との關係から生ずる抑揚か、軈て此戲曲全體の演出となるのである。

私は「櫻の園」の演出で、多少(大にとは言はぬ)變つた手段をとつた。ここには唯その一面を記錄したに過ぎない。

私はこの頃この戲曲を唯物史觀から見て、特別に興味を覺えてゐる。さうして、その見方から更に新しい演出を企ててゐる。

即ち貴族階級(ラアネフスカヤ)の沒落、資本階級(ロパヒン)の擡頭、無産階級(浮浪人)の跋

言、その間に於けるインテリゲンチア（トロフイイモフ）の存在地位——かうした點に新しいエンフアシスを置いた演出である。

露助になること

――「櫻の園」演出雜考――

私が畏敬してゐる或露西亞通の日本人（文壇の人ではない）が、築地小劇場の「櫻の園」のリワイワルを見てくれた。

「どうです。」と訊いたら、「思ひの外よくやつてゐるが、露助になつてゐる役者が一人もない。」と答へた。

私は一言もなかつた。「そりやあどうも、爲方がありませんよ。まだ露西亞を見たことのない役者ばかりなんですから。」私は簡單にかう言つてあやまつた。

併し、事實は決してさうではない。今度のリワイワルでラアネフスカアヤ夫人に扮した女優は、八年も露西亞で生活したことのある人である。若し、單に「露西亞を見る」ことが、露助になることの資格であるなら、少くともこの人一人だけは露助にならなければならなかつた筈である。

ところが、事實この女優も露助にはなつてゐなかつた。それは私の先輩の露西亞通の言ふ通りであ

る。なぜか。この婦人は露西亜にゐた八年の間、將來自分が舞臺に立たうなどとは夢にも思はなかつたからである。

單にいゝ「露西亜を見た」こと、單にいゝ「露西亜で生活した」ことが、俳優として露助に扮するのに何の關りもないことがこの一事で分かる。それと同時に、單にいゝ「露西亜を見ない」こと、單にいゝ「露西亜で生活しない」ことが、決して俳優として露助に扮することを妨げはしないといふことが分かつて來る。

露西亜を見ないでも、露西亜で生活しないでも、チエエホフを讀めば、露西亜が――露西亜の生活が――露西亜の人間が、はつきりと目の前に現れて來る筈である。若しそれが現れて來ないとすれば、チエエホフの讀み方が足りないからである。チエエホフの研究が足りないからである。

*

一體、露助になるならないが、そんなに重大な問題であらうか――かういふ不審を起す人もあらう。日本人が露西亜人にならうとして、いくら骨を折つて見たところで、到底ほん物の露西亜人に敵ふ筈はないのだ。そんな詰まらないことに努力するより、チエエホフの精神を攫むことに精進したら好いではないか――かう言ふ人もあるに違ひない。

成程、如何にも尤な詞だ。併し、いくらチエエホフの精神を攫んでも――たとひそれを露西亜その者の精神に於いて攫んでも――これを舞臺の上に表現するには、どうしても露助といふ外觀が要るの

である。

他の國の芝居は知らない。

露西亞の芝居は、到底この外觀なしには内容が浮び出て來ないのである。それ故に、獨逸の劇場でも、佛蘭西の劇場でも、英吉利の劇場でも、露西亞の芝居をやる場合には、特別にこの外觀を重大視するのである。私の露西亞劇演出が容易にモスクワ美術座の模寫を離れられないのも、一つの原因はそこにある。

*

或雜誌の合評に「櫻の園」のやうな芝居は農村（勿論、日本の）ででもやつた方が、築地などでやるよりもつと好いものが出來さうだといふことが書いてあつた。

勿論、これは外觀からの說ではなくて、「底を流れるもの」といふ意味からの議論であつた。併し外觀は勿論精神（或は「底を流れるもの」と言つても好い）から言つても、露西亞の農村と日本の農村とは全く別物である。しかも「櫻の園」に現れる人物の多數は數代連綿たる露西亞の貴族階級ではないか。

私はこの芝居が日本の農村で成功しようなどとは夢にも思はない。

*

露西亞を——殊に舊露西亞を——離れて「櫻の園」を論ずることは出來ない。況やこれを舞臺の上に表現することは出來ない。

例へばロパアヒンである。

ムジイク（農奴）の子だと言へば、日本人は直ぐ毛むくじやらな、野蠻な、行儀も何も知らない人物を想像する。

ところが、ロパアヒンは「まるで役者のやうに細い華奢な手をしてゐる」（「櫻の園」第四幕）心の優しい紳士なのである。彼の擧措が飽くまでも紳士的でなければならないことは、チエエホフ自身が書いた手紙にも要求されてゐる。作者がこの役を美術座の役者の中でも最も風采の立派なスタニスラウスキイにやらせようとしたのも決して偶然ではない。

最も手近な例がチエエホフ自身である。チエエホフは農奴の子孫である。寫眞で見る彼の風采が果して日本人の想像する「農奴の子」であらうか。

私は築地での初演でも再演でもこの人物の外觀には不滿足だつた。實を言ふと、私の方の役者自身も、この日本的解釋に依る「農奴の子」の想像から容易に離れられないのである。

だが、それもこれも、役者が露西亞の事情に通じないからではなくて、實はチエエホフの研究が足りないからである。——私は飽くまでもさう主張する。

＊

「櫻の園」を買つてからのロパアヒンの興奮を不思議がる人もあるやうである。

だが、それを不思議がるのは、やはり脚本の研究が足りないからである。

「「櫻の園」はもうわたしのものです！　わたしのものなんです！（から〳〵と笑ふ）……」

「皆さんはわたしのことを醉つ拂ひだ、氣ちがひだ、夢を見てゐるんだと仰しやるでせう……（地團太を踏む）まあ、さう笑はないで下さい……」

悉く興奮の詞である。

「エルモライが……エルモライが……」を重ねるデクラメイションを見るが好い。「過つて卓に突き當り、危く飾り燭臺を落しかける」といふ「ト」書を見るが好い。

私は私がモスクワで見たレオニドフのロパアヒンを單に模寫しようとしただけではないのである。

＊

二幕目の幕切れに出て來る浮浪人が途轍もない大きな聲を出すことについても疑ひを持つてゐる人があるらしい。

これは實を言ふと、私自身も美術座の演出を見るまでは、こんなに大きな聲を出すものだとは思はなかつた。

併し、美術座を見てから後に脚本を又讀んで見たら、「ワアリヤ摺えて叫び聲を立てる」とある。アニヤの臺詞に「あの浮浪人がワアリヤを脅かしてくれたお蔭で」とある――浮浪人はそれ程大きな聲を出したのである。

私は美術座の演出の意味がやつと分かつた。

演劇と地方色

(一)

地方色といふ詞には勿論内的の意味と外的の意味とがある。私がここで言はうとする地方色は、主として外的の方面である。

演劇は畢竟一種のスペクタクルである、見る物である、目に訴へる物である。舞臺を一つの造形美術と見て、それと地方色の外的方面との關係を考へて見ようとするのが、この論の趣意である。

(二)

桝本清氏の說であつたと思ふ。「日本人が西洋の芝居を演じようとするなら、成るべく地方色の勝つた物は避けるやうにしなければならぬ。成るべく地方色の薄い、世界に共通なコスモポリタンな作を選ぶやうにしなければならぬ。」といふやうな事が何かに書いてあつた。

演出の困難といふ點から見れば、如何にも尤もな説である。

併し、事實の上から言ふと、地方色を帯びてゐない戯曲は世界に一つも無いと言つて好い。誰しも象徴的な戯曲、空想的な戯曲には地方色が最も薄く出てゐるやうに思ふ。併し、かういふ種類の戯曲でもその作者の生れた國の色彩を全く離れる事は出來ないものである。アンドレエエフの「アナテエマ」や「飢渇王」にも立派に露西亞の地方色が出てゐる。マアテルリンクの「室内」や「侵入者」にも明かに白耳義の地方色が見られる。ハウプトマンの「沈鐘」や「ハンネレの昇天」が地方色に富んでゐる事は言ふまでもない。

日本人の書いた物は、如何なる種類の戯曲でも、「日本」といふ地方色を外にして演出する事は出來ない。

（三）

演劇にとつて地方色は大切な要素であらうか。

極めて大切な要素だと私は思ふ。

北國の曇り色を舞臺の上に豊富に出した時、イプセンの戯曲は一層深い感銘を吾人に與へる。「海の夫人」がさうである。「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」がさうである。「蘇生の日」がさうである。

『ペエア・ギユント』や『ブラント』は地方色を外にしては、何等の舞臺を豫想する事さへ出來ない。露西亞の地方色を出さずに演ぜられたら、トルストイの『闇黒の力』や『文明の結果』は、どんなに無意味なものになるだらう。ゴルキイの『どん底』や『新平民』もさうである。チエエホフの『ワアニヤ伯父さん』や『櫻の園』もさうである。

維納を知らずにシユニツツラアの『アナトオル』や『戀愛三昧』を演ずるのは、シユレジエンを知らずにハウプトマンの『馭者ヘンシエル』や『ロオゼ・ベルント』を演ずるのと同じく危險である。『ジユリアス・シイザア』を演ずる時に、モスコオ美術座のダンチエンコオが羅馬まで行つたといふ話を、決して單なる「贅澤」とのみ見る事は出來ない。

（四）

私は寫實的な舞臺からのみこの問題を考へてゐるのであらうか。

樣式化された舞臺 Stilbühne には、地方色が一層力強い役目を果たす。なぜと言へば、地方色の最も著しい要素は「色」と「線」であるのに、樣式化された舞臺の美術は主として「色」と「線」とにあるからである。

私はヘツベルの『ギユゲスとその指環』を、ハアゲマンのスチルビユウネに見て、その東洋的色彩

に豐富なのを驚いた。ラインハルトが作つた『スムルン』の舞臺が亞拉比亞建築の様式化である事は誰でも直ぐに氣の附く事である。

（五）

舞臺の上の地方色は主として如何なる要素から成り立つであらうか。

第一は衣裳である。

ストリンドベルクの『貸と借』に出て來る植木屋の上さんの帽子と前掛とは今もストックホルムの往來で見る事の出來る瑞典特有の下女の風俗でなくてはならない。ハウプトマンの『寂しき人々』へ出る乳母は、伯林の公園でいくらも見られるスプレエワルドの女の風俗でなくてはならない。私は嘗てこの芝居を演出した事があるが、この乳母の服裝では全く失敗した。この間、藝術座の『復活』を見た時、出て來る百姓が一人もルパアシカを着てゐないので、私はイルウジョンを八分通り削かれた。

第二は家具器具である。

『ブラント』の妻のアグネスが、死んだ子供の形見を出す簞笥は諾威式のそれでなければならぬ。『闇黒の力』や『どん底』の暖爐と『ロオゼ・ベルント』や『海狸の毛皮』の暖爐とを同じにする事は出來ない。

「露西亞の芝居はみんな湯沸かしで始まる。」と或人が言つた。この「湯沸かし」は露西亞特有のサモワルである。『ワァニャ伯父さん』の序幕にもある。『生ける屍』の序幕にもある。『どん底』の序幕にもある。『三人姉妹』の序幕では軍醫が下宿の娘の誕生日の祝ひ物に、これを擔いで踊つて這入つて來る。愛蘭の芝居によく出て來る half door にも、その國の特色が見られる。

第三は建築である。

獨逸で見る近代劇の室內裝飾は好んでゼツエツシオンを舞臺の上に用ひてゐる。ゼツエツシオンは獨逸近代の建築の主調である。

『ブラント』の牧師の家の外部及び內部は、同じ丸木を組んだ建築でも、『闇黑の力』の百姓の家の內部及び外部とは違ふ所がなければならない。

藝術座の「海の夫人」を見た時、私は諾威の建築について何等の考慮が費されてゐないのを、甚しく物足らず思つた。

第四は風景である。

イプセンの戯曲には屢々フィヨルドといふものが出て來る。「入江」と一口に言へば言へるものの、他の國では見られない特色のある景色である。『海の夫人』の場合などでは、殊にこのフィヨルドの神祕な色が舞臺を支配してゐなければならない。

ブラントが山の上から見る谷間の景色にも、小さい花のやうに散在してゐる諾威式の赤く塗つた小屋がなければならぬ。『蘇生の日』の雪の山にも、『ペエア・ギユント』の夕日の映る山にも、諾威で見る傾斜がなければならぬ。

（十八）

人物としては、下女、下男、軍人、學生、巡査などに地方色が著しく見られる。

『寂しき人々』の乳母とブリゥの『傷んだ貨物』へ出る乳母との相違。

トルストイの『光明に輝く』へ出る下男は飽くまでも露西亞式でなければならない。ハウプトマンの『ガブリエル・シリングの逃走』の海邊の下宿の亭主や、ヘルマン・バアルの『コンツェルト』の田舍家の亭主は飽くまでも獨逸式な事を要する。

ハアトレエベンの『薔薇月曜日』の士官とシユニッツラアの『フライヰルト』の士官とでは、同じ獨逸語を使ひながら、非常に服裝態度が違つてゐる。

露西亞の大學生と獨逸の大學生が違つてゐる事は、誰でも知つてゐよう。『櫻の園』へ出る大學生とハアトレエベンの『結婚教育』へ出る大學生と。

『どん底』へ出る巡査と『ロオゼ・ベルント』へ出る憲兵との相違。

（七）

日本では一口に「西洋」と言ふが、「西洋」にも色々ある。日本で外國の地方色を舞臺の上に出すのが困難なやうに、西洋でも自分の國以外の地方色を舞臺の上に出すのは困難なのである。西洋でさへあれば、どこがどこの地方色を出すものも容易なやうに思ふのは大きな誤謬である。西洋人が一般に『マダム、バタフライ』でしてゐる滑稽は、お互の國同志でもしてゐるのである。

ラインハルトが演出した『生ける屍』のチゴイネルの家は本場のモスコオで私が見たのよりずつと立派であつた。獨逸のハンノオワアでこの戲曲を始めて演じた時の寫眞を見ると、この薄汚ない筈のチゴイネルの家が、立派な料理屋になつてゐて、高い天井にはシャンドリエが附いてゐるし、客はみんな燕尾服で來てゐる……

モスコオの美術座で見た『ペエア・ギユント』とコオペンハアゲンの王立劇場で見た『ペエア・ギユント』とを比べて考へて見ると、やはり地方色の表現では丁抹の方が優れてゐた。丁抹と諾威は國語が同じである。丁抹と諾威とは水を隔てて接してゐる。

ゴルスワアジイの『爭鬪』を、私は維納と倫敦とで見たが、他の總ての點で維納の方が優れてゐるにも關らず、地方色では倫敦に一歩を讓らなければならなかつた。

畢竟、地方色は戯曲の生れた國でなければ、最も適確には現はされないものだといふ事が分かる。日本から露西亞を見る時ばかりが、さうなのではない。露西亞から獨逸を見る時もさうなのである。獨逸から露西亞を見る時もさうなのである。

（八）

地方色を出すのに苦心する事が、演出者なり俳優なりにとつて何か利益があるであらうか。戯曲の細部に對する注意力を増す點に於いて、大に利益がある。

將來、日本の新創作劇を演ずる場合に、この細心な注意力がどれ程役に立つか分からない。

「外國の事などは迚も詳しく分かるものぢやない。」などと言つて、好い加減な所で廢して了ふのは、將來の日本劇にとつても決して好い事ではない。

日本の昔の役者なり作者なりが、どれ程地方色に思ひを潜めたか、それを調べて見るのも好からう。外國の芝居を演ずる日本現今の新劇團は果して少しでもこの問題を考へた事があるだらうか。

（九）

地方色表現の困難は、特殊な相違點より寧ろ微細な相違點に關つてゐる。

私は私が伯林で見た『戀愛三昧』と維納で見た『戀愛三昧』とに、何等地方色の相違を見出だす事が出來なかつた。しかも伯林の新聞評に依ると、伯林のそれには全然維納の學生が出てゐなかつたといふ事である。

これは寧ろ極端な例で、外國人の私などには迚も分からない場合である。

シュミツトボンの『街の子』の序幕に出て來る靴屋が、背中にしよつて來るルツク、ザツク（獨逸特有の背嚢）。『ペエア・ギユント』の序幕でお嫁入りに招かれて行く村の者達が手にして行く辨當箱のやうな赤く塗つた小さな箱。地方色といふものはさういふ微細な點に見られるものである。

（十）

外國の地方色を知るには外國へ行かなければならないだらうか。

無論十分知るには行かなければなるまい。そして各々の地方に出來るだけ長くゐなければなるまい。

併し、演劇は實物教授ではない。

必ずしも外國へ行かないでも好いと私は思ふ。

書物がある。繪がある。寫眞がある。

“Peeps at many Lands” などといふ簡單な本もある。諸國の風土記には繪や寫眞のたつぷり這入つ

た隨分大部なのが澤山ある。

各國の衣裳についても、それぞれ簡單な本から大部な本まで出來てゐる。獨逸などには田舍の風俗ばかり集めた本が出來てゐる。

國々の名畫の版なり寫眞なりを見るのも必要な事である。或國特有の色彩を見るには、これが一番近道である。

各國の建築に關する本も是非見なければならない。どこの國にも建築の沿革史といふやうなものは出來てゐるものである。

芝居の爲にかういふ種類の本を集めるといふ事、それだけの事でも、日本の今の新劇團はしてゐるだらうか。

（十一）

「飜譯劇の演出も既に第一期を劃した。」などといふ人がある。

私は「まだなんにも始まつてゐない。」と言ひたい。

やれるだけやつてから、飜譯劇に飽きるのなら、まだ分かつてゐる。

まだなんにも始まらない内に、もう飽きるのは少し早くはあるまいか。（一九一四、六、一三。未定稿）

インテリゲンチャの悲哀

レオン・シエストフが言つてゐる――

「チエエホフの傾向を一言にして定義すれば、彼は絶望の詩人であつたと私は言ひたい。頑強に、陰慘に、單調に、その文藝的活動の全時期を通じて、殆ど一世紀の四半分にも亙る長い間、チエエホフは實に唯一つの事をして來たのであつた。それは、手段に手段を重ねて、人間の希望といふ希望を悉く滅ぼすことであつた。ここに彼の創作の本質があると私は主張する……」

キリアム・ジエラルヂが言つてゐる――

「チエエホフの全概觀を一言にして言ふことなどが出來るものではない。併し、若し強ひてそれをしろと言はれれば、私は寧ろかう言ひたい。一言にして言へば、チエエホフの概觀は、彼は「一言にして」などといふことを全然信じなかつたといふことである。彼の理知的態度は不確であつた。彼が或一事を語つたあとには、必ず語らざる或物が殘る。彼は更に深く考ふるところを言はずに殘す權利を保留する。或場合には、更に深く考へることをさへも遠慮する……彼の熱情は非情に對する熱情である……」

シエストフは詩人としてのチエエホフを能動的に見た。ジエラルヂは詩人としての彼を受動的に見た。シエストフは「普通の時では、罪悪と呼ばれるもの、且相當の罰を受くべきもの」を鍵にしてチエエホフの魂を開かうとしたのである。それに反してジエラルヂは、チエエホフの總てを――彼の藝術をも、彼の生涯をも――この詩人が持つ特殊な「敏感」から探らうとしたのである。そして、その「敏感性」の背後に潜む哲學的な流れを解剖しようとしたのである。

私はこの二つの見方のいづれが當いづれが否を論じようとするのではない。私は唯如何にその論據が異つてゐても、凡そチエエホフを論ずる者の總てが、彼を悲哀絶望の詩人だと見ることに必ず一致してゐることを先づ告げたかつたのである。

然り。チエエホフは絶望の詩人である。悲哀の詩人である。救のない人生の哀歌、文明が生んだ人間の悲哀、それを歌ひ通したのが彼である。かう言ひ切つても、恐らく異論のあるものは一人もあるまい。

然らば、彼が描いた數多くの人生悲哀の内、何が最も強く今の吾人の胸を打つか。私はそれが述べて見たいのである。公正な文學史的立場からの見方ではない。今の日本に生活する吾々から見て、何が一番強く胸を搏るか。それが言つて見たいのである。

私は最近、彼の「櫻の園」を演出した。それを機會に、私は又この優れて美しい戯曲を二十遍も繰

返して讀むことが出來た。

「櫻の園」はチエエホフ自身の「白鳥の歌」であると言はれる。さしも絶望を重ねて來た詩人も、この最後の作に於いては、おぼろげながら「來るべき新時代」に對する溫かな希望を見せてゐると言はれる。

併し、それは果してさうであらうか。

チエエホフはどの人物をも憎んでは書いてゐない。みんな愛して書いてゐる。殊に「亡び行く者」に對しては特別の撫愛と同情とを捧げてゐる。

併し、チエエホフは決して事實を曲げはしなかつた。愛は愛である。事實は事實である。そこに、チエエホフは豫言者にも比すべき嚴正な時代批判を示した。

然らば、事實とは何か。動かすべからざる「時代的事實」とは何か。

第一の事實は、ラアネフスカアヤ夫人及びその兄ガアエフを以て代表せらるる「貴族階級」の沒落である。「櫻の園」一曲は實にこれを歌つたエレジイであるとも見られる。實に實に美しい挽歌である。愛に充ちた殉情の詩である。併し事實は飽くまでも事實として示される。沒落は必然的に來た。どうにも救の道はなかつた。櫻の林は無殘にも一本一本伐り倒されて行くのである。

第二の事實は、ロパアヒンを以て代表せらるる「資本階級」の勃興である。これを世界的に見て、

「貴族主義」に取つて代つて人間社會を支配したものが「資本主義」であつたことは歴史上の事實として否み難い。しかも、詩人チエエホフはその勃興時代を描いた。擡頭時代を描いた。ロバアヒンの思想や生活が、ラアネフスカアヤ夫人やガアエフのそれらに比して、遙に健全であり遙に實際的であることは否み難い。「力行」が「無爲」に勝つのは自然の數である。ロバアヒンは終に櫻の園を手に入れる。そして、自分の先祖が臺所へさへも入れて貰へなかつた屋敷と地所とを自分が所有するやうになつたことを夢ではないかと言つて狂喜する。

しかも、その感傷的な喜は理論的に正當なものとして永遠に續くだらうか。その喜は人類社會史に於ける最後のものとなるであらうか。

そこに、チエエホフのメスのやうな豫言がある――詩人は學生トロフイイモフの口を藉りて言つてゐる――

「君は金滿家で、今に百萬長者になるでせう。丁度新陳代謝のためには、行手に當るものを何でもかでも取つて食ふ猛獸が必要なと同じやうに、君もやはり必要なんですよ。」

「外ぢやないが、さう兩手を振り廻すのは止し給へ！　そのやけに兩手を振り廻す癖は止さなきやいけないよ。君のいふ別莊を建てたりその別莊住ひの人達が將來獨立の農場經營者になるなんて當にしたり、すべてさういふ風な事は、つまりやけに兩手を振り廻す事になるんだよ！」（米川氏譯に據る）

トロフイイモフの「資本家」に對する批判は、決して理論的に透徹したものではない。しかも、これらの一時の思ひつきらしい戲語を通して、吾人は明に「資本制度」の頼りない見じめな姿を如實に目の前に突きつけられるのである。

然らば、ロパアヒン族に代つてやがて社會を支配すべきものはトロフイイモフ族であらうか。「無爲」に對する「力行」を以て、ロパアヒンがラアネフスカアヤ夫人やガアエフに勝つたやうに、「無學」に對する「教養」を以て、トロフイイモフはロパアヒンを征服するであらうか。

チエエホフは勿論それに對して確定的な答は與へてゐない。唯彼は沒落する「貴族」の姿としてラアネフスカヤ夫人を如實に描き、勃興する「資本家」の姿としてロパアヒンを如實に描いたやうに、思想あつて實力なき「インテリゲンチヤ」の姿として如實にトロフイイモフを描いてゐる――「櫻の園」に依つて、詩人が吾人に提示した第三の事實は卽ちこれである。

トロフイイモフは明に「貴族階級」の必然的沒落を肯定してゐる。「そんなものとは疾うの昔に手が切れてるんですよ。もう元へ返りやうはありません。道は草で埋つて了ひました……」と彼は言つてゐる。

トロフイイモフは又「資本主義」の理論的崩壞を肯定してゐる。「僕は自由な人間なんだ。だから君達がみんな貧乏人と金持の區別なく一樣に有難がつて大騷ぎするものが、僕にとつては風に飛び廻る

絨毛と同じことで、まるで一向權威がないんだよ。僕は君らがゐなくたつて困りやしない。僕は君達の傍を平氣で通り過ぎる……」と彼は言つてゐる。

然らば、その「貴族主義」を否定し「資本主義」を否定したトロフィイモフは、何を以てこれらに代らうとするのであらうか。

彼は唯「働かなければならない」と言ふ。「眞理を求めてゐる人を全力を擧げて助けなければならない。」と言ふ。「嚴粛な顏や糞眞面目な會話は嫌ひだ。」と言ふ。「人間が自由で幸福なものになる事を妨げてゐる淺薄な幻影から解放されなければならない。」と言ふ。そして、それが「人生の目的でもあり、意義でもある。」と言ふ。

彼は「進め、進め。」と叫ぶ。「落伍してはならない。」と叫ぶ。そして、最後に「新生活萬歳。」を高唱する。

實に勢が好い。實に勇ましい。前途の希望に充ち滿ちてゐるやうに見える。

併し、その勢もその勇ましさも、單に詞としての勢、單に議論としての勇ましさではなからうか。

彼は唯「働かなければならない」と言ふ。併し「働く」とは果してどういふことか。彼は思想としてこれを明確に知つてもゐなければ、實行としてその端緒をさへ掴んではゐないのである。

彼は「議論を排して實行に著かう。」と言ふ。その詞は好い。併し彼は果してその「實行」の手段を

知つてゐるであらうか。

私は「否」と斷言するを憚らない。

彼は目ざすところをも知らずに、唯「進め、進め。」と叫んでゐるのである。夢のやうなものを心に描きながら、徒に「新生活萬歲。」を高唱してゐるのである。

それはなぜか。

彼には何等の經濟基礎がないからである。何等の生産能力がないからである。「頭」があつて「手」がないからである。

私達は私達の運命の姿として、ラアネフスカアヤ夫人を見るよりも、ロパアヒンを見るよりも、トロフイイモフを見ることを恐れる。

インテリゲンチヤは飽くまでもインテリゲンチヤである。トロフイイモフは「永遠の大學生」であると同時に、彼は又「永遠のインテリゲンチヤ」なのである。

「インテリゲンチヤ」は聰明である。彼等は思索する。彼等は論議する。彼等は「時代精神」に對して、決して盲目ではあり得ない。しかも、彼等は常に思索し常に論議するのみで、新社會建設の經濟基礎をも實行能力をも持つてゐるものではない。

「インテリゲンチヤ」を代表するトロフイイモフは自ら同族を論難して言ふ――

「僕の知つてゐるインテリゲンチャの大部分は、何物も求めなければ何一つ仕事もせず、勞働に對しては今のところ無能です。彼等は自らインテリゲンチャと稱しながら召使に向つては「お前」と呼び捨にするし、百姓などはまるで動物扱ひにして碌そつぽ勉強はせず眞面目に讀み書きといふ事もしない。全く何一つしないで、科學もたゞ口先で云々する丈だし、藝術のことだつてろく／＼分りやしないんです……」

インテリゲンチャとは畢竟斯くの如きものである。そして、私自身が疑もなくその一人であることを思ふ時、私は暗然とせざるを得ない。

アリストクラットがブルジョアに世界を讓り、ブルジョアがやがて又それをプロレタリアに讓るべきであることは、世界の文化史を貫く理論と實際との推移がこれを明に示してゐる。

貧窮なインテリゲンチャは、決してこれに對して盲目であり得る筈はない。しかも思想と教養とのみあつて、勞働能力のない吾人インテリゲンチャは、プロレタリアの「友人」たり得る時はあつても、終にその「同權」たり得る時はないのである。

革命以前に革命を叫んだロシヤのインテリゲンチャの多くは、革命が起ると同時に外國へ逃げてしまつた。そして、そこに、「第二のロシヤ」を形作つた——この事實は果して何を示すものであらうか。

第一の世界は既に滅びた。第二の世界も既に滅びつつある。やがて來るべき第三の世界に於いて、

吾人インテリゲンチヤは果して如何なる役目を勤めることが出來ようか。

それを思ふ時、「新生活萬歳」と叫ぶトロフイイモフの呼び聲は、空虚な悲鳴としか聞かれない。「進め、進め」と叫ぶ彼の號令は、虚無への誘惑としか考へられない。

詩人チエエホフは人間の悲哀と絶望とをあらゆる姿に於いて描いた。併し、その中で最も痛ましく吾人の胸を刺すものは、インテリゲンチヤのこの悲哀である。

「このインテリゲンチヤの敗北を彼は驚嘆すべき力と變化と深刻さとを以て描いた。そして、そこに彼の才能の明確な特色を見せた……」

偶「ロシヤ文學に於ける理想と現實と」を讀んだら、プリンス、クロポトキンは、そのチエエホフ論の中で、かう言つてゐた。

「闇の力」の映畫と實演と

築地小劇場でトルストイの「闇の力」の演出をする前に、獨逸で出來た映畫の「闇の力」を見せて貰つた。

獨逸出來ではあるが、出てゐる俳優は全部ロシヤ人だし、セットにもアンドレイ・アンドレイエフが關係してゐるので大層參考になつた。

併し、このノイマン映畫の「闇の力」は、映畫として決して優秀なものではなかつた。第一、ロバアト・ネイネのアダプテエションが惡い。如何に映畫的解決をつける必要があつたにしろ、アニイシヤが自ら進んで法の制裁を受け、ニキイタと一緒にシベリヤへ流される場面などを見せたのは蛇足であるばかりか、原作に對する冒瀆である。セットは美しく樣式化されてゐたが、これもこの戲曲にとつては不適當のやうに思はれた。この戲曲の爲のセットは映畫の場合でも、實演の場合でも、是非リアリズムでなければならないと、私は信ずる。セットの樣式化は、この戲曲の持つ內容的リアリズムの迫力を必ず弱めるに違ひないと思ふからである。その點に於いて、私は――まだ見たことはないが――

巴里のビトエフの演出をさへ疑つてゐるのである。

モスクヰンの「ポリクウシカ」――若しあれだけのリアリズムが、この映畫にあつたら、この映畫は更に力強いものになつたに違ひない。

併し、この映畫には、曾て私が舞臺の上で見たモスクワ美術座の俳優が一人二人出て來るので、非常に懷しい氣がした。殊に、私の大好きなマリア・ゲルマノオワがアニイシヤで姿を見せたのは嬉しかつた。だが、この役は決してゲルマノオワの役ではない。ゲルマノオワは「どん底」のナタアシヤ、「生ける屍」のリイザなどを得意とする役者で、決してアニィシヤ役者ではない。他に適當な役者がないのでやむを得ず引受けたのであらうが、これは殘念だつた。

ニコライ・マツサリチイノフも舞臺の上で見た役者であるが、この人のミトリイチも映畫ではどうにも藝の見せようがなかつた。

舞臺を知らない役者では、キルウボフのニキイタが相當にやつてゐたが、どうも力が足りなかつた。アニウトカをやつたクリシヤノウスカヤなども、舞臺の上ではなかなか好い役者ださうだが、映畫ではさしたることもなかつた。エゴロワのアクリイナも印象が稀薄である。エエラ・パウロワのマトリーオナに至つては、全然その役になつてゐなかつた。

毒殺の件と子殺しの件が全部カツトされてゐた爲もあつたらう。臺詞の役者が何の用意もなしに映

畫の役者になつたせるもあつたらう。一體又この「闇の力」といふ作が映畫にするのは無理な材料であつたかも知れない——兎も角ノイマン映畫「闇の力」は極めて印象の弱いものであつた。

私はこの戯曲の演出をロシャの舞臺で見たことがない。

日本では一度見た。それは澤田正二郎が藝術座にゐる時分、松井須磨子などと牛込でやつた、あの有名な演出である。

その後、何年か經つてから私は有樂座で自分の演出をはじめて試みた。役者は守田勘彌の文藝座一派に村田嘉久子姉妹などの帝劇女優の加はつたものであつた。この時は臺本が悪いので、隨分冗な苦勞をした。稽古も足りなかつたので、舞臺は穴だらけだつたが、客は大變に來た。三日間に限る上演特別許可といふやうなことが好奇心を煽つたのだらう。

時代は進んだ。

今度の築地小劇場では、十七日間の興行が何の條件もなしに許可された。子殺しの件をワリエイションでやることの外、ほんの僅なカッチングが命ぜられただけであつた。臺本も、米川正夫君の忠實な飜譯が完備してゐたので助かつた。

併し、演出に就いては、モスクワ美術座初演の舞臺寫眞が少しばかりあるだけで、相變らず參考になるものは何もなかつた。その際ノイマン映畫が、兎にも角にもいろいろな點で參考になつたことは

事實である。

併し、私の演出方針は、コンラァド・ヰイネの映畫プランとは全然出發點を異にした。私は飽くまでもリアリズムに立脚した。衣裳なども映畫よりはずつと汚くした。丸木小屋の生活も出來るだけ如實に現さうとした。さうして演技の力點をアキムとマトリヨオナとニキイタとに置いた。この三人を三つの大きな柱にして、他の役をそれに從屬させるやうにした。私は映畫で甚しい不滿を感じた「闇と光との戰ふ力」を、どうかして舞臺の上に現さうとした。

ロシヤの百姓といふものを如實に現すといふことに就いては、餘り努力しなかつた。なぜと言へば、それは到底冗な努力に終ると思つたからである。

スタニスラウスキイの自傳に、かういふ挿話が書いてある——

モスクワの美術座でこの戲曲の初演をしようとした時、一座の幹部は百姓の生活を實際に知らうと思つて、ツウラ縣の方へ旅行をした。さうして生きたモデルとして、百姓のお婆さんを一人雇つてモスクワへ連れて歸つた。

稽古が始まつた。

幾日か稽古をしてゐる内にマトリヨオナをやる女優が病氣になつた。そこでツウラから連れて來た百姓の婆さんを、假にその代りに立たせて見た。ところがこの婆さん、舞臺的天才があつたと見えて

ひどく巧い。病氣になつた女優は癒つて出て來たが、あんまりこの婆さんが巧いので、いつそこの役はこの人にやらせたらどうだらうと言ひ出した。

併し、困つたことには、この婆さんが舞臺へ現れると、この婆さん一人が百姓に見えて他の者は全部百姓に見えないのである。みんな文化人に見えてしまふのである。

これでは駄目だと言ふので、やつぱりマトリヨオナは前の女優がやることにして、百姓の婆さんは仕出しの中へ入れることにした。

ところが、この婆さんが仕出しの一人として舞臺へ現れると、やつぱりこの婆さんばかりが百姓に見えて、他の仕出しは勿論、主役の人達までが百姓に見えなくなるのである。

これではならんと言ふので、今度はその婆さんに蔭の聲だけ言はせることにした。ところが、やつぱりこの婆さんの聲だけが百姓の聲になつてゐて、他の者の聲が全部百姓になつてゐないのである。

そこで、たうとうこの婆さんを全然舞臺から追ひ出してしまつたと言ふのである。

ロシヤ本國の、リアリズムでは世界第一だと言はれてゐるモスクワ美術座の役者達でさへ、本當のロシヤの百姓にはなり切れなかつたのである。それが、ロシヤの土をさへ踏んだことのない吾々のところの役者達にどうして現し得られよう。

それ故、私は私の智識にある限りの物的設備（衣裳、小道具）などを施した外、あまりこの方面の努

力はしなかつた。

私は唯、トルストイの思想——或は説教を——舞臺的効果に依つて、出來るだけ力強く觀客の心に響かせようとした。

私の努力はそれだけであつた。（一九二六、六、二）

「タンタジイルの死」の追憶

正月の末から二月の初へかけて、築地小劇場で青山杉作君が演出した「タンタジイルの死」――あれを見て思ひ出したのは、私がはじめてあの芝居を演出した頃のことである。

もう十五年前になる――隨分古いことだ――明治四十五年四月廿七日、廿八日――自由劇場の第六回公演――舞臺は帝國劇場だつた……

ちやうど、その公演の前に左團次一座が越後の方へ巡業に出てゐたので、私はその打合せやら稽古やらに新潟まで行つた。併し稽古どころではなかつた。その時分はみんなまだ若かつた。新潟はあいふ土地である。飲んで歌つて氣焔を吐き合つて歸つて來ただけのことだつた。

本式の稽古はみんなが東京へ歸つてから始まつた――尤も、私は一足先に歸つて、先づタンタジイルとベランジエエルの稽古をつけてゐた――タンタジイルは、その時分根岸に住んでゐた秀調君の息子のかつみ（今の勝太郎）がやることになつてゐたので、ベランジエエルをやる帝劇の初瀬浪子に、毎日根岸まで通つて貰つた――かつみ君はその時分幾つだつたらう。はつきり覺えないが、今度の河

村君よりは年上だつたらう。併し、まだ可愛かつた。尤も舞臺の方は巖谷さんの書かれた「小公子」などで、もう十分に認められてゐた。浪子さんもまだ若かつた、と言ふと、今はお婆さんのやうだが、何しろ十五年前のことだから、今より若かつたことは確だ……

その時分、左團次一座の根城は久松町の明治座だつたから、總ての事務はここで執つた。稽古は座附の茶屋の中村屋で毎朝やつた。イグレエスは松蔦君だつたが、その最後の幕の鐵の扉のところでは、いつでも襖を境にしてタンタジイルとの取りやりをした。かつみ君のタンタジイルは、もう稽古の時から人を感動させた。いつでも稽古がここまで來ると、私はマアテルリンクの戲曲の偉大さに驚いたものである。唐紙一枚で稽古をしてゐても、少し油が乘つて來ると、立派にそれが人間の力では開くことの出來ない鐵の扉になつて來るのである。これは實際毎日のやうに感心した――よく稽古場へ來た萱野二十一君（郡虎彥君）ともそのことを話し合つたことである。

郡君が稽古場へ來たのは、唯遊びに來たのではなかつた。「タンタジイルの死」だけでは時間が足りないし、私達はその時分から始終新進作家のものを舞臺にかけたいと望んでゐたので、當時はまだそれ程名のなかつた郡君の「道成寺」を同時に演出することになつてゐたからである――左團次君もタンタジイルの方は、ほんのつきあひで、寧この「道成寺」の和尙妙念に全力を盡したものである。

「タンタジイル」の大道具は、骨組だけを明治座で拵へて、それを帝劇まで運んで、そこで布を張つ

て給をかいた——當時はそんな厄介なことをしたものである。

ところが、その骨組が悉く大仕掛で、大詰の鐵の扉のところなどは、本式に大きなアァチを作つたものだから、重くつて、飾るだけでも並大抵ではない。それが爲に幕合がやたらに掛かつたのは、失敗だつた——この芝居は、どう考へても、グランヰル・バアカが、幕の前と幕の後を使つてやつたやうに幕合なしで演ずべきものである。——この點では、この芝居の日本に於ける第二回目の演出、土方與志君が富澤舞臺でやつた「ともだち座」の時のが成功だつた。殊に、山田耕作君の作曲で、初から終まで音樂を伴奏に使つたのが、忘れられない印象を殘した……

話が前へ戻るが、この時、私達ははじめて、あの帝劇の舞臺を小さく縮めて使つた。クリムスンの天鵞絨で左右と天井を仕切つて、下には舞臺一杯に所作高の臺を置いたのである。さうして舞臺の左右の天鵞絨の前に丈の高い金粉で塗つた香爐臺を置いて、香を焚いたのである——私達は見物の嗅覺にまで訴へようとしたのであつたが、これは香その者が悪くて失敗だつた……

大道具の骨組にも、その時分としては——殊に二日の芝居としては——隨分高い金を取られたが、天鵞絨にも可なり金が掛かつた。

衣裳は當時のマァテルリンク夫人ジョルジエット・ルブランがこの芝居を初演した時の寫眞が、「ル、テアトル」に出てゐたので、大體それを摸して作つた。アグロワアルの劍は、左團次君が西洋で買つ

て來た「ジュリアス・シイザ」か何かで使ふ小道具の劍をその儘摸して作つた。アグロワアルの白毛の鬘を全部ガス糸で作つて見たのも、この時の試みの一つだつた。

當時は勿論、大眞面目でしたことだつたが――今考へてをかしくなるのは、あの三人の死の侍女を荒次郎君と壽美藏君と左團次君とが勤めたことだつた。壽美藏君はその資格ありとして、荒次郎君や左團次君が西洋の芝居で、兎にも角にも女形を勤めたといふことは記錄物である。

だが、實を言ふと、これも經濟問題から起つたことで、この侍女だけの爲に他の役者を三人雇つて來るのは不經濟だと言ふので、左團次君が「道成寺」の妙念からアグロワアルになつて、それから又女王の侍女になることにした。壽美藏君も荒次郎君も、どうせ「道成寺」に出るのだつたから、序に「タンタジイル」の侍女をも引き受けて貰ふことにしたのである。

鼠色の長い著物を著て、頭から鼠色の頭巾を冠つてゐるといふ役ではあつたし、舞臺も薄暗かつたから、姿の方はどうやらごまかせたが、聲ばかりはどうも女らしくなかつた。それでも荒次郎君などは、阿部次郎君に「白が耳立つてよかつた」と褒められたものである。

この時のこの芝居を見て、ひどく感動してくれた人の一人に高濱虛子氏があつた。虛子氏は、これは日本の能と同じ精神から書かれた芝居だといふ意見で、感興の餘り、これを日本の能に飜案して、自分で役者になつて實演までされたさうである――演出家としての自分は、百千の讃辭より、どんな

にこれを有難く感じたか分からない……

實際、その時分は、この位の芝居一つ演出するにも容易なことではなかつた。ところが、今度の築地の演出などを見ると、その時分よりはずつと藝術的な舞臺が易々と作り上げられてゐる――時代の進步は恐ろしいものだ――つくづくさう思ふ。（大正一五、二、七）

叫びの戲曲

――シユトランムの「牧場の花嫁」――

この九月に、築地小劇場で、私はハアゼンクレエフエルの「人間」五幕を演出する豫定になつてゐる。その豫備演習として、私はこの七月一日から同じ詩人の「決定」一幕をやることに定めた……

私は先づ「決定」の飜譯を自分でした――日本人で最初にこれを飜譯したのは、今伯林にゐる友人秦豐吉君だ。秦君の飜譯は震災前早稻田文學に掲載せられたと覺えてゐる。勿論、秦君の飜譯はもう一度讀んで見て、それで好いやうなら、それを使はして貰ふつもりだつた。秦君は築地小劇場の海外客員だから。だが、それの出てゐる雜誌を私はなくしてしまつた。人にも調べて貰つたが、どうしても手にはひらなかつた。伯林に問合せる時間もなかつた。そこで爲方がなしに自分で譯した。そして、それと前に譯して「劇と評論」に一度發表したことのある「人間」と、それから「女性」へ出すつもりで早く譯して置いたのだが、「女性」がぐづぐづしてゐる内に、同じ秦君の飜譯が「演劇新潮」へ出てしまつたので、原稿の儘保存してあつた同じ作者の映畫詩「黑死病」とを一卷に綴つて金星堂から

出した――出版は何等の支障なしに行はれた。「決定」の舞臺裝置は吉田謙吉君に頼んだ。私はこの舞臺裝置をキュビズムで行つて人物の扮裝をグロォスの「支配階級の顔」から探らうとした。そこで、さうした參考書を吉田君に貸して、吉田君に考へて貰つた。

吉田君は立ちどころに奇抜なプランを立てて來た。それは私の頭の中に出來かかつてゐた演出プランとしつくり合つてゐた。丁度小劇場の一周年記念の模型舞臺展覽會を白木屋で開かうとしてゐる時なので、直ぐにそれを模型にして貰つて、陳列臺の一つの席を占めさした。模型は五日間に少くとも六七千人の人の目に觸れた。これにも支障はなかつた。

「物」の方面の爲事が、かうして順序よく進捗してゐる間に、私は「人」の方面の爲事にかかつた――本讀、役割、演技の練習などだ。

俳優達は非常な熱心と興味とを持つてくれた。尤も僅十五分か二十分で濟む芝居だ。飽きる間も疲れる間もなかつたらう。私は毎日二三回宛練習してやつたが、俳優の方はまだ力が餘つてゐるやうだつた。

舞臺裝置を實際の舞臺に擴大する爲事も吉田君の監督でどしどし進んだ。

音響の稽古も始まつた。大道具ももうすつかり出來上がつた。初日はもう二三日に迫つてゐた。

ところへ、警察から「上演禁止」の命令が來た。「議論の餘地なし」といふ布達だ。「ヒンケマン」の場合には

まだ「或條件に依る許可」があつた。唯その條件が吾々にとつてはイムポシブルだつたから止めたのだ――即ち、本質に於いては「禁止」だつたが、形式に於いては「禁止」ではなかつた――併し、今度のは實にはつきりした――氣持が好い程はつきりした「禁止」だ……

なぜ禁止されたか。禁止の理由がどこにあるか。禁止する者が正しいか。こんな脚本を出す方が間違つてゐるか。私達はそんなことを論じてゐる暇はなかつた――

「あなた方にはガイストがありません。」――「決定」の中の「人間」はかう叫んでゐる――それでもう澤山だ。

私達は厭でも芝居を明けなければならなかつた――他の二つはもうすつかり準備が出來てゐる。「決定」に代るものを大急ぎで探さなければならない……

私が「決定」を演出題目に選んだのは、內容からではなくて、寧ろ形式からであつた。叫びの戲曲としての「人間」を演出する準備行動に外ならなかつた。ところが、その內容が――恐らくさうだらう。形式が官憲に束縛される筈はないのだから――忌諱に觸れたのだ……

私はなるべく純粹な叫びの戲曲を要求した。先づ私の頭に浮んだのはアウグスト・シュトランムであつた。そこで、この詩人が遺した七篇の戲曲を夜を日に徹して繰返し繰返し讀んだ。さうして、最後に「牧場の花嫁」を採ることに定めた。勿論さう定めるまでには複雜な劇場的條件が考慮に入れら

れた。

先づ第一には舞臺裝置だ。時日の切迫と劇場の經濟とは「決定」の爲に既に作り上げられた道具を全然廢物にすることを許さなかつた。私はこの道具を利用しなければならなかつた。「變形」に依つて「新しい舞臺」を空想しなければならなかつた。

第二は俳優の問題だ。「決定」の稽古を殆ど完了した俳優達は、その上演禁止を聞いて、どんなに失望したか分からない。既にその直前には「ヒンケマン」の絶望があつた。私は鬱積してゐる俳優達の力に大きな發散孔を作つてやりたいと思つた。

私は早速筆記者を前に置いて、「牧場の花嫁」の口譯にかかつた。實に急譯にして窮譯である。爲事は二日に亙つたが、費した時間は僅に五時間だ。併しその飜譯の出來上がつた時は六月二十八日で、俳優の初日までには僅二日しか準備の時間がなかつた。そこで、經營部に懇願して、やつと初日を三日に延ばして貰つた。

臺帳の謄寫複製は經營部々員の必死な努力に依つて、二十九日の朝までに完了された。その日の午後一時にはもう本讀が行はれた。稽古は直ぐその日から始まつた。

一方、私は吉田謙吉君を促して、舞臺裝置の「變形」に取りかかつた。明快で積極な吉田君の頭腦は、忽ちこの新しい戲曲の核心を摑んで、とても「變形」とは思はれない程の清新で自由な新しい舞

臺が、見る間に展開されて行つた。

稽古は猛烈に進行した。俳優達は字義通りに血みどろになつた。

かうして、やつと三日の午後七時に、私達は諸君に目見えることが出來たのだ。

私は「牧場の花嫁」上演の經路について餘り多くを語り過ぎた……

私はまだ日本で知られるところの少いこの戯曲の作者と、この作者が創始したと言つても好い「叫びの戯曲」について語らなければならない。

アウグスト・シュトランムは一八七四年に生れて一九一五年に死んだ獨逸の詩人である。職業としては初め郵便局の局員で、それから郵便省へはひつた。歐洲大戰が起ると陸軍大尉として出征した。そして、露西亞で戰死したのである。

シュトランムは雜誌「デア、シュツウルム」の主筆ヘルワルト・ワルデン（一八七六――）と共に、表現主義的詩作の創始者だと言はれてゐる。（リイマン）

シュトランムはその詩作に於いてハルモニィを排斥した。そしてリュトムス（リズム）に第一價値を置いた。詩の本質は「集中」にあると信じた――何よりも言語の「集中」にあると信じた。

彼は「文法」に「さやうなら」を告げた。冠詞も前置詞も語尾の變化も、彼にとつては本質的なものではなかつた。彼は平氣でこれらのものを棄てた。句讀をさへ無視した。彼は出來得る限り會話的

な言語の羅列を厭捨して、それを本質的な單語のみの接續に集中する。"Die Bäume und die Blumen-blühen" と書くべきを"Baum blüht Blume"と書く。更にこれを壓縮して唯 "Blüte" とのみ書く。

詞　詞　詞

詞

詞！

詞　詞

詞　詞

縛る

見る

感ずる

溺れる

建てる

詞　詞　詞

これは「人類」と題する彼の詩の一節である。彼の詩は決して飜譯すべからざるものに屬する。彼の詩の一行一行――と言つても大抵はそれ一語か二語であるが――の語尾は殆ど總て en で終つてゐる。そこに不思議な節奏と力との涌出が感ぜられる。到底それは日本語に移さるべきものではない。私は唯原語に親しみのない讀者に或想像を呼び起さうとするだけだ。

かやうな傾向の詩人が所謂「文章」から「單語」へ、「單語」から更に「叫び」へと赴くのは當然の歸結だ。

シユトランムはその全作集である「詩集」三卷（「デア、シユツウルム」社出版）の内に戯曲七篇を讀した。その內少くとも五篇はヂエボルトの所謂「叫びの戯曲」（シユライドラマ）である。

「舞臺に抒情的獨白者に演壇を提供する。そこから、彼等は大衆に向つて、暗示的な語音の壓迫に依つて、人生の禍福を說敎することが出來る。ストリントベルヒはその「夢の戯曲」に於いて、ゾルゲはその「乞食」に於いて、コルンフエルトはその「誘惑」に於いて、既にさうした抒情的ファンタスマゴリイの標本を示した……」

ヂエボルトはその「叫びの戯曲」を論ずる文章の冒頭に於いて、先づかう書いてゐる。

併しながら、徹底的な靈魂の絕叫者は、詞といふものに概念のついて廻るのを嫌ふ。詞といふものが殆ど常に靈魂の內容を曲げ傳へるのを恐れる、そこに「詞の禁欲」が來る。

彼等にとつては、詞は最早「土」に仕へるものではない。「永遠」に仕へるものだ。或は非概念的な音樂の單なる情調の道づれだ。或は終に或舞臺或はミミイク（身振狂言）の不完全な臺帳としてのみ役に立つものだ。エクスタチックな抒情詩、メロドラマ、パントミイメ――これらがかやうな概念提供の歸著點である。言葉の上の歸結としては、晩年のストリントベルヒに見るが如き「情調の瓦斯」があるのみである。

この「叫び」の傾向の最も極端に進んだものがシュトランムの戯曲「ゲシエエエン」「エルワツヒエン」「クレフテ」などである。「牧場の花嫁」も即ちその一種である――

男。お前はおれのものだ。

女。あたしは誰の者でもない。

男。おれの權利だ。

女。お前に權利はない。

男。それがお前の詞か。

女。（息を切る）。

男。（小刀を拔く）氣をつけろ。

女。（竈から燃木をとる）……來い。

父。好いものを上げるよ。
女。あたし好いものなんか入らない。
母。あたしはお前が可愛いんだよ。
女。あたしはお前が恐いんだ。
男。（土管の上に坐つてゐて、陽氣に聲を上げて笑ふ。獵銃を構へ、玉蜀黍の畠に向つて射撃する）
兩親。……
女。ラスロ。
男。（畠から出て來て、笑ふ）……隼だ。（鳥を地面の上に投げる。そして又坐る）

飜譯では、これでもまだまだ餘計な詞がはひつて來てゐる――日本語では單なる名詞止めが舞臺語として力の弱いものを作るからだ。原文はもつと簡潔で、もつと力が強い。

かうした戯曲では、叫びが純粹な培養素を形作つてゐる。その必然的な結果は「ト」書が臺詞よりも多くなるといふことだ。精神から解放された靈魂は、もはや詞といふものを見出だすことが出來ない。もはや詞といふものに束縛されることがない。そこで靈魂は語を成さざる叫びの世界とパントミイメとへ飛び込んで行く。シュトランムの書いたやうな「戯曲」は、演出されて始めて「生きる」の

である。もはやそれは詞の藝術ではない。動いて目を見張らせる藝術である。叫んで魂を搖り動かす藝術である。純粹表現派の抒情詩が、詩であつて同時に音樂であり繪畫であるやうに、純粹表現派の戲曲たる「叫びの戲曲」も、戲曲であつて同時に音樂であり繪畫であるのである。

「叫びの戲曲」は靈魂から靈魂へ直接に呼びかける戲曲である。そこには思想もなければ觀念もない。詩人の靈魂の惱みが俳優の惱める肉體を通して觀客の靈魂の惱みに呼びかけるだけである。

或人は「牧場の花嫁」を見て、少しも詞の意味が分からないと言つた。

或人は「牧場の花嫁」を見て、一向筋が分からないと言つた。

或人は「牧場の花嫁」を見て、これは單なるメロドラマに過ぎないと言つた。

だが、それらの非難は却つて本質的に「叫びの戲曲」を說明する詞になつてゐる。「叫びの戲曲」は詞の暗示を拒斥する。「叫びの戲曲」は首尾の整つたプロットを提供するものではない。「叫びの戲曲」はメロドラマでありパントミイメである。

私は私の演出を、かうした出發點からした。私は舞臺のリユトムスに最も重きを置いた——叫びと動きと照明と幕の開閉と樂でする物音とのリユトムスである。私はこれらの激しいリユトムスの交叉に依つて、觀客の魂を搖り動かさうとしたのである。若し、それが少しでも出來たら、私は表現派戲曲演出の第一資格を得たのである。

私は今まで主として近代古典劇の演出を引き受けて來た。併し、それらには既に立派な粉本がある。私のやうな凡才は容易にその粉本から脱け出ることは出來ない。眞の意味での創作的演出は到底それらからは期し難い。

「牧場の花嫁」のやうに、本國の獨逸でも演出の有無が疑はれるやうな戯曲になると、そこに限りない自由さがある。解放がある。選んだ戯曲の價値は措いて、演出の成功不成功は措いて、私は實に愉快に伸び伸びと爲事をすることが出來た。「人間」の演出準備としても、十分利益があつた。この九月には、一つ腕に捻りをかけて奇才ハアゼンクレエフエルを舞臺の上に紹介しよう。

（因に言ふ。シユトランムの戯曲を始めて日本に飜譯紹介した人は、今獨逸に留學中の茅野蕭々君である。譯したのは「サンクタ・スザンナ」で、譯は雜誌「劇と評論」に出てゐる）

「役の行者」の演出に就いて

坪内逍遙先生の戯曲「役の行者」がこの三月廿一日から十五日間築地小劇場の舞臺に載せられる。演出を擔當した私は、目下寝食を忘れて、その準備に忙殺されてゐる。

それ故、落ちついて何か書くといふやうな氣持にはとてもなれない。實際また何も書くことはないと言つて好いのである。

「總ては舞臺だ。」

この一言より外に言ふことはないのである。

先づ第一に、私達は坪内先生に對して、この戯曲の上場を許して下すつたことを感謝しなければならない。

ただ、それも「舞臺」で感謝するより外に道はないと思つてゐる。

坪内先生は何一つ「註文」らしいものをお出しにならなかつた。總てを私達に一任して下すつた。

そして、「どうでも君達の思ふやうに自由にやつてくれ」とまで言はれた。坪内先生のやうな大先輩か

ら、かういふ詞を戴くことは非常な光榮であると同時に非常な重任である。

私達は今非常に喜びながら非常に重い荷物を擔いでゐるのである。その喜びも苦しみも、恐らくは「舞臺」が物語るだらう。

「自由に」といふ先生の詞は、少からず私達を勵ました。私達は非常な勇氣を持つて先生の戯曲にぶつかつて行つた。さうして、思ふさまこの戯曲を自由に取扱つて見ようと思つた。

併し……併し、私達は脆くもこの戯曲に征服された。勢ひ込んで取組んで見事に投げ出されてしまつた。「自由に」などとは思ひも寄らないことであつた。

「忠實に。」

「忠實に。」

「隅から隅まで忠實に。」

それより外に、この戯曲を扱ふ手段はないといふことが分つた。

先生はこの戯曲を三通りに書いてをられる。

「女魔神」

「役の行者」

「行者と女魔」

最初のものはテクストを遺失したので、今度檢べることは出來なかつたが、あとの二つは丁寧に較べて見た。さうして、やはり單行本として出版せられた「役の行者」が、一番本當の作だといふことが分かつた。

演出の易きを擇めば「行者と女魔」である。併し、これが或特殊な事情の下に演じ易く書き直されたものであることは確である。私達はいくら演出が難しくても、本當の作を演じなければならないと思つた。

そこで、單行本の「役の行者」に忠實に服從する決心をした。

私達はこの二年近く外國劇ばかりやつて來た。

それは將來の國劇を樹立する爲には何の役にも立たないやうに言はれた。もう飜譯劇時代は過ぎた、これからは創作劇時代でなければならないのに、どうして築地小劇場は飜譯劇ばかりやるのだらうと疑はれた。

併し、私達は聊か信ずるところがあつた。自分達のやることを決して無意義だとは思はなかつた。單に將來の國劇を作り上げる準備としても、決して無益だとは思はなかつた。さう信じたればこそ、四面楚歌の内に、この二年近くを豫定通り外國劇ばかり演じ續けて來たのである。

私達のプランが間違つてゐたか、難者の意見が正しかつたか。

おのづからそれの決定せられる時が來た。
私は「役の行者」の稽古に掛かる前に、俳優達に向つて言つた――
「諸君は今まで外國の芝居ばかりやつて來た。それ故、はじめて日本の芝居をやるといふことが恐ろしいかも知れない。
「併し、決して恐れることはない。はじめて日本の芝居をやるのだからと言つて、何も特別に準備する必要はない。
「諸君の今までに學んで來たもの、諸君の今までに嘗めて來た經驗、それらの總てを集めてこれにぶつかつて行けば好いのである。卽ち、諸君が今「自分のものだ」と信じてゐる力の總てを集めて、これと取組めば好いのである。
「歌舞伎劇からも、新派劇からも、謂ふところの新劇からも、何も借りて來る必要はない。吾々はどこまでも「吾々のもの」で戰はうではないか。「借物」で角力をとるのは廢めようではないか。
「勿論、今まで外國劇ばかりやつて來たのだから、科にも白にも隨分適はしからぬものが出て來るかも知れない。さういふ時は、私が一々注意をするから、少くとも稽古の間は、諸君は少しも恐れずに思ふやうに動いて見るが好い。思ふやうに物を言つて見るが好い。
「これを要するに、諸君は決して特別な爲事をするのではない。今までの爲事の續きだと思つて、

いつものやうに、自由に動き、自由に物を言ふが好い」と。
私は實際さうするより外に爲方がなかつたのである。
「役の行者」の演出は、「人」の方面に於いて至難であるやうに、「物」の方面に於いても至難である。この戲曲がこれ程の作でありながら、今まで一度も脚光を見なかつたといふのも、一つはさうした理由からであらう。
今度の演出では、舞臺裝置、衣裳、小道具等總ての設計を伊藤熹朔君が引き受けてくれた。
勿論、私はこの戲曲の演出に、故實考證の穿鑿を必要とはしなかつた。併し、設計の基礎としては出來るだけ史的に正確なものが知りたかつた。伊藤君は上古風俗史の權威たる高橋健自博士のところへお百度を踏んだ。高橋博士は芝居嫌ひであられるにも關らず、伊藤君の熱心に酬ゐて、種々懇切に敎へてくれられた。一同の深く感謝するところである。
この戲曲の爲の「舞臺」は、出來るだけ高く出來るだけ深く出來るだけ大きなものでなければならない。實を言へば、歌舞伎座の舞臺を以てしても、猶且狹きを嘆じなければならない程である。その高さ、その深さ、その大きさを、あの狹小な築地小劇場の舞臺で現さうといふのである。伊藤君の苦心は並大抵ではなかつた。
音樂の方面は町田博三君のお世話になつた。町田君は更に青年作曲家福田幸彦君を紹介してくれ

られた。序幕の第一場第二場をつなぐ田舍歌は町田君の苦心で曲が出來た。怪鳥の囀りや怪物の歌は稲田君が曲を作つてくれた。

演出の基調をリアリズムに置いた爲に、作者が「行者と女魔」で指定してをられる程頻繁に音樂は使はない。怪物どもの踊りの間に、鈴、柝、チンパニなどで極原始的な伴奏をするぐらゐなものである。

山鳴、雷、雨、風、落葉などエフエクトに關する擔任は例に依つて和田精君である。これも今度は容易ならぬ苦心で、殊に山鳴では頭を絞つたらしい。

吉江喬松君がわざわざ手紙を遣はされて、巴里でこの戯曲を上演しようとした時に、舞臺裝置を小柴錦侍君に賴んだので、その下圖が小柴君のところにある筈だから參考にしたらどうだと敎へてくれられた。感謝して、早速人を以て尋ねたが、火事でみんな燒いてしまつて、一枚も殘つてをらぬといふことであつた。落膽はしたが小柴君のプランは略口傳で知ることが出來た。そして、多大の利益を得た。準備は既に出來た。だが、その結果がどう現れるかは、私もまだ知ることが出來ない。

總ては舞臺だ。

私はこれ以上もう何も言ふことは出來ない。（道具調べの前の晩）

「役の行者」の第一夜を終へて

宅にも西にも、やつと初日だけは濟ませた。肩の荷が半分はおりた。勿論足りないだらけ、到らないだらけである。ここ三四日はまだまだ仕上げにかかるだらう。

併し、私は滿足してゐる。自分にあるだけの「力」は悉く出し切つたのだから。私ばかりではない。演技部も裝置部も衣裳部も照明部も効果部も、みんな全力を盡してくれたのだから。

裝置部は一週間から徹夜を續けた。衣裳部も三晩寢なかつた。照明部の主任は肺炎と戰ひながら働いた。しかも、それは銘々目標不統一に働くのではなかつた。どの部員も、唯一つの演出プランに力を集注して協同の實を擧げたのであつた。

築地小劇場が創作劇の第一回演出として、坪内博士の「役の行者」を選ぶには、非常な勇氣と非常な自信とが必要だつた。

舞臺本として世に行はれてゐる「役の行者」の再版の序には、博士自ら「この作は舞臺脚本としては今日未だ稚拙」と言つてをられるが、「この作は私の作中のかたはもの不具物である……」と言つてを

られる。作者自身でさへ、この戯曲の實演が至難なことは豫想してをられるのである。

この作は幾度となく商業劇場の舞臺に登らうとした。しかも、いつもそれは噂ばかりで立消えになつてしまつた。實演用臺本として、博士がわざわざ改作せられた「行者と女魔」でさへ終に脚光を見ずにしまつた。

日本で見棄てられたこの名作は、佛譯せられてパリの舞臺に登らうとした。翻譯のテクストは出版せられた。舞臺裝置の下圖まで作られた。それにも關らず、この作はここでも終に血と肉とをつけずに終つた。

さうした歴史のある作を――さうした演出至難の記錄ある作を――財力のない、設備の足りない、技能の乏しい、狹小な舞臺をしか持たぬ築地小劇場が演出しようとするのである。

何をもつてこれに當らうか。

勇氣と自信。

これより外に執るべき道はなかつた。

私達はこの二年近く外國劇の演出ばかりを續けて來た。それは徒勞だとも言はれた。無益だとも言はれた。無意義だとも言はれた。併し、私達が世界の名曲によつて養つて來た力、嘗めて來た經驗は、決して「役の行者」の前に意氣地もなく膝を折りはしなかつた。

私達は恐れずにこの戯曲をリパアトリに選んだ。
恐れずにこの戯曲を解剖した。
恐れずに演出プランを立てた。
恐れずに各部が働き出した。
勇氣と自信とを持つて。自信と勇氣とを持つて。
この戯曲を一貫するものは「人間」と「自然」との鬪ひである。さうして「人間」が「超人間」となり、「超人間」のエゴォの偉力が終に「自然」を征服するのである。
それ故、第一の幕より第三の幕まで絶えず舞臺を威壓しなければならないのは、「自然」の偉力である。音及び光の方面では、雷、稻妻、雨、風、中でも不斷に人間を脅さなければならないのは、あの恐ろしい山鳴である。形の方面では、深い谷、偉大な樹木、高山の絶頂、雲を突くやうな岩石である。
私達はそこに大きな力點を置いた。總ての音響は四ヶ所に配置した効果部員によつて行はれる。命令は複雜な電氣信號によつて主任から傳へられる。高山の感じは、遠景とホリゾントの複雜な色彩と配光とによつて現される。深い谷間、大樟、高山の頂きに聳え立つ大岩、これらをあの狹くかさい舞臺で暗示するには、舞臺裝置家の並々ならぬ苦心があつた。
「自然」を代表する獸神並に怪物達の扮裝、動作、發聲にも特別な注意が與へられた。殊に一言主か

最初に三度呻く聲には、猛獸の叫ぶやうな反響を加へた。この反響裝置は小道具藤浪與兵衛の發明に成るものである。

俳優の演技については、脚本の解釋以外特別な註文は出さなかつた。併し、臺詞は一語一句原作に忠實であらうとした。唯、序幕で若行者を救ひに行く釣り臺を、或考古學者の注意によつて、雨戶にしないで莚にした爲に、「雨戶」といふ詞を省いただけである。科も出來得る限り脚本の「ト」書通りにした。

坪内博士のやうな舞臺藝術に熟達味到した作者の書いた戲曲は、たとひ作者自身が「未定稿」だと言つてゐるにしても、畢竟テクストに忠實であるより外、演出の手段はないのである。さうして、テクストに忠實であればある程、戲曲が劇として生きて來るのである。劇として生きるといふことは、劇として効果の上がることである。若し今度の演出に効果の乏しい部分があつたら、それがどこであらうと、必ず私達の力が到らないで、原作の要求を十分出し切れなかつた部分である——それ程、この戲曲は劇の臺帳として完成したものである。

かういふ戲曲になると、作者自身が蔭にゐる本當の演出者で、劇場の演出者は唯その命令を忠實に傳へるだけの役目を果せば、それで濟むのである。

だが、果して私はそれだけの役目をさへ十分に果すことが出來たらうか。

今度の演出で、若し私が特別に注意したことがあるとすれば、「それは歌舞伎劇の舊弊」に落ちまいとする意志であつた。

私達が築地小劇場を始める時に、「歌舞伎劇でもなく、新派劇でもないものを作り出さうとする計畫だ」と言つた。すると、文壇の或識者は「そんな曖昧模糊たる目標に信頼することは出來ない」と言つた。

今度の演出は、その「曖昧模糊たる目標」への第一歩である。私達は既にその「目標」に向つて、公衆諸君の目の前で歩き出した。歩き出したのは確と目ざす所があるからである。しかも、私達はまだその「目標」に何等の名稱を附することは出來ないのである。

「吾等の歩みを見よ。」

それより外に、私達の詞はない。名は人の附けるものである。藝術その者に名稱はない。名はなくても、決して曖昧模糊たるものではない。私達の目標は——希望は——遠くではあるが——既に燦として輝いてゐる。

その動機の必然的結果として既に死滅に瀕してゐる新派劇については何も言ふまい。

私達が私達の理想とする國劇を樹立する爲に、先づ何よりも敵として戰はなければならない相手は「傳統的な國劇」である。即ち歌舞伎劇である。

歌舞伎劇の精髓は「型」である。「型」及び「型の變形」以外に歌舞伎劇はないと言つても過言ではない。

歌舞伎劇の「型」は演劇の本道として、何百年來日本の民衆を支配して來た。その根は深く、その枝葉は生ひ繁つてゐる。誰も彼もが意識せずに、それを「唯一の劇」だと思つてゐる。そして、少しでもそれから外れたものは、劇でないと思はれてゐる。

私達は先づこの「傳統」と戰はなければならない。「型」を破壞しなければならない。さうして「傳統」を離れ、「型」を無視して、全く別に新しい自由な「私達の劇藝術」を作らなければならない。

この二年間、外國の劇ばかり演じ續けて來たのも、一つにはその基礎的作戰であつた。

私が今度の演出について、特に強く働かせたのは、この意志であつた。

「歌舞伎を離れよ。」

「傳統を無視せよ。」

「踊るな。動け。」

「歌ふな。語れ。」

私はかう絶叫し續けた。

詞の組織に可なり多くの歌舞伎味を利用してをられる「役の行者」の作者は、私のこの意志には反

對であるかも知れない。併し、若しさうであるにしても、どうかこの一事だけは許して貰ひたい――私達の目標の爲に。私達の野心の爲に。私達の希望の爲に。

今度の演出に、若し私一個人の意志が働いてゐるとすれば、今言つた意志より外には何もない――私は何も彼も作者に服從したつもりである。今度の演出が若し成功なら、それは戲曲の成功である。今度の演出が失敗なら、それは演出の失敗である。

築地小劇場と「役の行者」

——或　對　話——

「築地小劇場は飜譯劇ばかりやるのかと思つてゐたら、今度は日本のものをおやりになりましたね。」

「ええ、やりました。」

「日本のものをやるやうになつた動機はどこにあるのですか」

「それは創立當時からの豫定です。二年位は外國の芝居ばかりやるが、それからぼつぼつ日本のものを手がけるつもりだといふことは、豫め世間に向つて言つて置いたことです。」

「どうせ日本のものをやるなら、なぜ初から日本のものをやらなかつたのです。初から日本のものをやつてゐれば、今度の「役の行者」だつてもつとうまく出來たでせう。」

「もうその問題に就いては、飽きるほど論爭しました。幾度言つても同じことですが、折角のお尋ねですから、ざつと申し上げませう。吾々は一體脚本に外國のもの日本のものと區別を置いてをりません。どんなものでも吾々日本人がやる以上は日本の芝居です。脚本は外國種でも芝居は日本のもので

す。早い道理が、シェクスピアの脚本を獨逸人が獨逸語でやれば、それは獨逸の芝居で、いくら脚本が英吉利のものでも、決して英吉利の芝居ではありません。かう言ふと、直ぐあなた方は言ふでせう。それは大變事情が違ふ。いくら國で違つても、獨逸と英吉利とは同じ歐羅巴だ。獨逸と日本、或は英吉利と日本といふ關係とは大分事情が違ふと。」

「さうですね。それはさう言ひますね。」

「ところが、實際は決してさうでないので、獨逸は日本に對して外國であるなら、英吉利も獨逸に對してやつぱり外國であるのです。現に、獨逸などではさかんに外國の脚本を上演にかけます。ところが、外國のものと言つたつて、多くは同じ歐羅巴のものがやるのです。たとへば、英吉利のものとか、スカンヂナヴィアのものとか、露西亞のものとかをやるのです。それにも關らず、この頃は外國の脚本ばかり出て、獨逸のものがちつとも出ないと言つて、それが問題になるのです。さういふわけで、事情といふ上から言へば、日本だけが特別に違つてゐるわけではなく、どこの國も同じことなのです。それだのに、日本だけが特別の事情の下にでもあるやうに言はれるのはをかしいと思ひます。殊に日本では外國劇ばかりやつてゐる劇場は築地小劇場一軒位なもので、商業劇場の側では勿論、この頃は新劇團でも大抵は日本ものばかりやつてゐるではありませんか。私の方一軒位が外國劇ばかりやつたつてなんでもないではありませんか。私達は唯世界的に優れた脚本を求めてゐるのです。それが露西

亞のものでも、印度のものでも、チエコスロワキアのものでも、猶太のものでも問ふところではありません。唯吾々の目的は優れた脚本に依つて吾々獨自の演劇を作つて行かうといふのです。」

「言はば世界主義なのですね。」

「さうです。世界主義なのです。」

「それはそれで分かりましたが、私の質問した意味はそれではありません、どうせ日本のものをやるなら、初から日本のものをやつた方がよくはなかつたらうかと訊くのです。假にをととしの六月からずつと日本のものばかりやつて來た後に、たとへば「役の行者」をやるのと、あなた方が實際やつて來たやうに、外國の脚本ばかりやつて來て「役の行者」をやるのとでは、結果に於いてどつちがよかつたらうかといふ問題です。」

「それはなかなか突つ込んだ質問ですね。ほんとを言へば、それは實際試驗をして見なければ分からないことで、吾々にしてもお答は出來ません。唯吾々がかういふ道を通つて來たのには聊か信ずるところがあつたからです。その信ずるところをお話しするより外にお返事のしようはありません。」

「どうぞそれを仰しやつて下さい。」

「第一、世界的標準から見て、をととしの六月からこの三月まで、續けてやれるほど好い脚本がそんなに日本にあらうとは思はれません。若しあつたにしても、吾々は決して日本のものばかりはやらな

かつたでせう。なぜかと言ふと、吾々は吾々の舞臺の上に日本從來の歌舞伎劇や新派劇以外のものを求めてゐるからです。それには各國の脚本を扱つて見て、それに依つていろいろ違つた芝居のやり方を學ぶのが第一だと思つたからです。」

「でも、日本の歌舞伎劇にも新派劇にも、それぞれなかなか好いところがあるではありませんか。それを無理に捨てる必要はないと思ひます。」

「勿論、日本の歌舞伎劇や新派劇にはなかなか好いところがあります。それは恐らくあなた方より私の方がよく知つてるだらうと思ひます。併し、單に「好いところがある」だけの藝術では、吾々はもう滿足出來なくなりました。吾々は總てをよくしなければならないと思ひます。それに、もう歌舞伎劇や新派劇では舞臺的に解決の出來ない脚本がどんどん現れて來てゐます。吾々はどうしても新しいシステムを作らなければならない瀬戸際へ來てゐます。現に、あなた方が褒め稱へる歌舞伎劇でさへ、私達が子供の時に見たものとは大分變つて來てゐるではありませんか。新派劇が今日世の中から捨てられるやうになつたのは、その自覺がなかつたからではありませんか。總てのものに、變らなければならないのです。殊に演劇のやうに時代生活と密接な關係にあるものは、少しでも時代に遲れてはなりません。それに遲れれば、いくら立派な藝術でも骨董品になつてしまひます。」

「では、あなた方は歌舞伎劇からも、新派劇からも、少しも影響を蒙らずに、眞新しい日本の芝居を作

り上げることが出來ると信ずるのですか。」

「いや、さうではありません。傳統には尊ぶべきものが澤山にあります。唯吾々はその傳統を自身のものにしなければなりません。傳統を今の時代に活かすのです。傳統に負けて、自分の今立つてゐるところを忘れてはならないと思ひます。」

「では、歌舞伎劇からも新派劇からも好いところは取らうといふのですね。」

「勿論です。併し、その取るといふのに、餘程むづかしい意味があります。唯取るのではありません。取つて以て自分達の血や肉にするのです。第一、取るといふのは、畢竟取るので、根本のシステムは全く他にあるのです。」

「その新しいシステムはもう出來上がつてゐるのですか。」

「それがもうそろそろ出來て來たと思つたから、豫定よりも少し早く日本のものにかかつて見たのです。それが出來ない内に日本のものをやるのは、吾々日本人として非常に危險だと思つたからです。」

「何が危險なのですか。」

「單に歌舞伎劇や新派劇の眞似事に終るのが危險だと思つたのです。」

「でも、今度の「役の行者」にはあなたの所謂自分の血や肉になり切つてゐない歌舞伎味が大分あつたやうではありませんか。」

「それはまだまだ吾々のシステムに未完成なところがあるからです。併し、どの役者でも從來の歌舞伎劇と戰はうといふ意志はみんな持つてゐた筈です。私はその意志を働かせることに一番苦心をしました。」

「それは餘りに消極的な努力ではありませんか。」

「併し、先づ毀さなければ、建てられません。毀すべきものがまだ全く毀れてはゐなかつたかも知れませんが、若し「役の行者」ををととしの暮あたりにやつたとしたらどうでせう。もつともつと古いものが澤山についてゐたに違ひないのです。」

「さういふ目的の爲に選んだ脚本として、果して「役の行者」は理想的なものだつたでせうか。」

「どんな脚本でも、容易に理想的だと言ふことは出來ますまい。併し、私一個の考では、比較的臺詞の上に歌舞伎味の多い「役の行者」を使つて、歌舞伎の臺詞廻しと戰つて行くところに、吾々の張合もあり又力の入れどころもあつたのです。それに組立から言へば、この脚本は決して從來の歌舞伎劇でもなければ新派劇でもないのです。」

「あなた方は單にさういふ意味から、あの脚本をお選みになつたのですか。あの脚本を好い作だと思つて選んだのではないのですか。」

「勿論、好い作だと思つたから選んだのです。少くとも坪内先生の書かれた脚本の中では一番好いも

のだと思つたからです。それに現在の吾々としては、吾々の持つシステムで出來さうな脚本を選ばなければなりません。その意味から言つても、吾々にはあの脚本が一番適當だと思はれたのです。それに又、吾々の方針としては、將來吾々のリパアトリとして殘して行けさうな脚本を選ばなければなりません。二度とやる氣のないやうな脚本は成るべく選まないやうにしてゐます。それでも演出の結果を見て再演を絶望するやうなものがなかなか出て來るのです。ですから、脚本を一つ選むにも相當の熟慮合議をした上でなければ極めないのです。「役の行者」も決して輕卒に選んだのではありません。」

「併し、あの脚本の內容は今の若い者の胸にはぴつたり來ないといふ評がありますが、それはどうでせう。」

「さあ、その質問は困りましたね。或は私自身としても、あの脚本の內容そのものが自分の胸にぴつたり來てゐるかどうかは分からないのです。併し、それは文學としての脚本の問題で、演出としての劇の問題ではないと思ひます。ちやうどキネマが單に內容だけで吾々を動かすのではないのと同じことです。誰が音樂に內容を求めませう。誰が繪畫に內容を求めませう。私共の爲事は或演劇を舞臺の上に作り上げて、それであなた方にぶつかつて行くのです。單に脚本の內容だけを說明するのが目的ではありません。若しそれが目的なら、脚本そのものを書齋で讀んで貰ふか、或は朗讀して聞かせるかするのが、一番好いと思ひます。それゆゑ脚本の內容に對する批評と、演出家がその脚本を選んだ

ことに對する批評とは、おのづから別のものでなければならないと思ひます。」

「なるほど、それはさうかも知れません。ところで、あなたは今度の演出を自分で見て、自分で滿足してゐるのですか。」

「何等、滿足はしてゐません。まだまだ研究の餘地が澤山にあると思ひます。」

「役者がみんなまづいといふ評判ではありませんか。」

「それはまづいかも知れません。役者自身にしても、自分でうまいと思つてゐる者は一人もありますまい。併し、あなたはそこに何等かの價値を認めようとはしませんか。」

「どこにです。」

「その、役者が一人も自分で自分をうまいと思つてゐないところに。それから、總ての役者が全力を出して、たとひまづくても好いから今までのものでない、新しいものを生まうとする意志を働かせてゐるところに。」

「なるほど、その點は認められますね。」

「その點が認められれば、今度の演出としては言ふところはないのです。それ以上のことは、この次の演出まで待つて貰ひたいと思ひます。」

「それでは、又いつかこの芝居をやるのですか。」

「作者が許してくれる限りは、幾度でも研究し直して見るつもりです。さつきも言つた吾々のリパアトリの一つにするといふのは、その意味です。」
「作者は今度の演出に滿足したのでせうか。」
「作者の滿足は得られなかつたやうです。序幕と二幕目は兎にも角にも落第ではなかつたらしいのですが、三幕目は何から何までが落第でした。」
「あなたは作者の意見を委しく聞きましたか。」
「ええ、聞きました。一番解釋の相違したところは、あの行者の祈です。作者はあの祈の力を「動」で見せなければならないと言ふのです。ところが、私の解釋ではあの祈は「靜」で見せなければならないと思つたのです。そこに根本的な解釋の相違がありました。」
「あなたは作者のその意見を聞いてから、その點をお改めになりましたか。」
「いいえ、改めませんでした。作者は親切にその他のこともいろいろ注意してくれました。そこで尤だと思つたことはみんな直しました。唯、行者の祈の解釋だけはどうしても自說を曲げることが出來ませんでした。この次にやるまでには、もつと研究をして見て、その上で私も考へ直すかも知れませんが、今度はその意見を聞いた時がもう初日から十三四日も經つてゐたことでもありましたし、どうしてもさう急に自分の考を飜すことが出來ませんでした。作者に對しては誠に濟まないと思つてゐま

すが、自分を偽ることが出來ないので、たうとう強情を張つてしまつたわけです。」

「あなたも韓國の廣足ではなかつたのでせうか。」

「或はさうかも知れません。併し、私は決して廣足のやうに師匠を捨てて行かうとは思ひません。飽くまでも師匠にぶら下がつて、自分の腹の癒るまでは研究を續けて行くつもりです。」

「どうかさうして下さい。さうすれば、作者だつて一圖にあなたを高慢だとは言つてしまはないでせう。」

「實際、私は高慢でもなんでもないのです。作者が自分で自分の作を解釋するところまで、まだ自分は行つてゐないのだと思つてゐるのです。どうか研究に研究を重ねてそこまで行きつきたいと思つてゐます。」

「どうかさうして下さい。」

「御期待に背かないやうにしませう。」

「さやうなら。」

「さやうなら。」

作者と演出者との問題

――「安土の春」と「役の行者」との場合――

作者の意圖と演出者のプランが隅から隅まで一致するやうなことは先づあるまいと思はれる。準備の最初から作者と演出者とが絶えず合議を續けたとしても、到底作者の空想した通りのものが舞臺の上に現れようとは思はれない。

勿論、誤釋誤演は許さるべきではない。併し、さうした過失のない場合でも、舞臺の何から何までが作者の氣に入るといふことは、先づ不可能事に屬する。

それは戲曲製作と戲曲演出とが別の藝術であるからである。文學と演劇とが機能を異にする藝術だからである。

その上に、作者と演出者とが別の人間だからである。互に異つた個性の持主であるからである。

私はこの三月に、新橋演舞場で正宗白鳥君の「安土の春」を演出した。

言ふまでもなく、白鳥君はコンモンセンスの作家ではない。特異な人生觀、特異な感情を持つた作

案である。その上、白鳥君はまだ劇本の製作に慣れてゐない。それ故、雜誌に發表せられた「安土の春」が上演臺本として作者の意圖の十分盡されてゐるものかどうかに就いても幾分疑問があつた。かういふ場合、演出者は是非とも作者に會つて、作者の意のあるところを十分に問ひ試さなければならない。ところが、作者が旅行中であつた爲に、「安土の春」の場合では、終にその機會が與へられなかつた。

私は自ら問ひ自ら答へなければならなかつた。自ら疑ひ自ら解決しなければならなかつた。私は自分一人の獨斷で仕事を進めて行くより外に爲方がなかつた。

初日の晩、「安土の春」が濟んでから、私は始めて作者に會つた。さうして、作者に觀劇後の感想を訊した。

作者は第一に、なぜ馬を出さなかつたのだと訊いた。なぜ信長を馬に載せて出さなかつたのだと訊いた。なぜ三郎を馬に載せて舞臺を一週させなかつたのだと訊いた。

私はこの戲曲の演出方針をリアリズムに置いた。私はこの戲曲をリアリズムの戲曲だと考へたからである。舞臺の上のリアリズムから言ふと、今日日本の舞臺で用ひられてゐる小道具の馬といふものは到底舞臺に上せ難いものである。現に近い例が、山本有三氏の「熊谷蓮生坊」の場合に於けるやうな失敗である。

作者は九代目團十郎の毒饅頭の清正を見てゐるに違ひない。あの大詰の竹田街道で團十郎の乘つて出た馬は可なり好く出來てゐた。作者はあんな馬を要求してゐたかも知れないが、あの場合は馬が正面奧からまつすぐに出て來るので、シガが隱せたのである。あんなにうまく出來てゐる馬でも、横を見せたら、きつとをかしかつたに違ひない。その上に日本の芝居の馬といふものは、四足を二人の人間が勤めてゐるので、實際の馬とすると餘程丈のある方で、乘馬の心得のない役者には踏臺なしには乘り降りすることが出來ない。よし心得があつても、人間がかぶつてゐる馬であるから、鞍がぐらぐらしてゐて、飛びついて乘つたり降りたりすることは不可能である。

この戲曲の註文に依れば、信長の馬は韋駄天のやうに驅けて來なければならないのである。ところが二人の人間のかぶつてゐる馬では、到底そんなことは出來ない。その上に信長は癇癪を起して、その馬から飛び降りなければならないのであるが、それが見事に行かうとはどうしても思はれない。三郎が信長の愛馬に跨つて舞臺を一廻りするところなどは、考へただけでも幻滅である。

私は見す見す効果の弱くなるのを承知で、馬を蔭にしてしまつたのである。それでも、小道具の馬を使つて見物の失笑を買ふよりは好いと思つたのである。畢竟、かういふ戲曲の演出に馬を使ふとすれば、本馬を使ふより他に方法はないのである。

私はこの意味のことを作者に答へた。作者は首肯してくれたが、餘程不滿足だつたと見えて、中央

く、高四月號でも猶その不滿を述べてをられた。

次に作者から質問を受けたのは第二幕の舞臺裝置についてであつた。何か特別な理由があつて信長の居室をあんなに狹くしたのかといふ質問だつた。

私は答へた。あれは特別に理由があつてしたことではない。第一には、從來の道具の型を破らうとしたのである。第二には、信長と小姓達との關係を出來るだけアンチイムにしようとして、わざと部屋を狹くしたのである。併し、脚本の示すところに依ると、あとであすこへ獅子達を呼ぶことになつてゐるので、あの部屋に續く部屋を割合に廣く見せて、獅子達が來たらそこの障子を明け放すのだらうといふ風に見物に感じさせるやうにしたのである。全體、あの障子の蔭には燈を入れて、小姓達や門守や森田などの出はひりも、總て障子の蔭からするやうにして、障子に影を映したかつたのであるが、さうするには、障子の蔭のかにも二重を置かなければならないことになるので、次の幕への轉換に長い時間がかかることになるのである。私はあの脚本の二幕目と三幕目との間に長い幕合を置くことは、劇場の上から言つて斷じていけないと思つたから、已むを得ず障子の蔭へは二重を置かず、障子も締切つた儘、狹い部屋のつもりにして置いて、大部分の出はひりを廊下でさせることにしたのである。あの芝居の二幕目と三幕目との間に長い幕合を置くことの出來ないのは、あの三幕目が如何にもあつさりした「結び」のやうなものだからである。

かうまで委しくは話さなかつたが、大體かうした意味のことを答へた。作者は首肯してくれた。

第三に作者から受けた質問は役割についてであつた。これは演出者たる私にも大分違算があつた。私の最初の考では、新八を壽美藏へ持つて行つて、柴田と四郎兵衛を猿之助に振るつもりだつた。ところが、四郎兵衛といふ役は、ああした朦朧たる役ではあるが、最後の幕を切るので、相當重い役に見られてゐる。それの爲、壽美藏が新八一つで、猿之助が柴田と四郎兵衛とでは、劇場の商業的立場から言つて、バランスがとれないことになる。かういふことは私一個人としては、餘り贊成することの出來ないことであるが、商業劇場としては已むを得ないことなのである。その結果が壽美藏の四郎兵衛、猿之助の新八と柴田といふことになつたのである。三郎といふ役なども、實は壽太郎あたりに振ると面白いと思つてゐたのだが、これも一座の役の配り方から言つて、綿藏を使はなければならないやうになつたのである。

これも私の説明を作者は肯いてくれた。その他に不滿はないかと訊いたが、別に不滿はないといふことであつた。私は嘗てこの作者から、自分の作の上演されたのを見て、それが自分の參考になつた場合は一度もないといふことを聞いてゐたので、そのことを訊いて見た。この演出もやはりなんにも參考にならないかと訊いて見た。作者は今度のは參考になると答へた。私はそれを聞いて、もうそれだけで滿足した。

それから、作者に問はれる儘に、私はこの脚本の演出に困難な點を二三述べた。先づ第一は幕切である。どの幕切も、私の解釋では、役者が最後の臺詞を言ひ終ると、非常な早さで幕を下さなければならないやうに書いてある。幕切に餘情を持たせるやうなところは一つもない。併し、かういふ大きな劇場では、さう早く幕を下すことが困難だと思つたので、どの幕切にも科の上で多少の増補を施した。第二にこの脚本では、對話と對話との間に少しでも息を拔くことが許されてゐない。極端な場合になると、酒を飲むとか、坐るとか、お辭儀をするとかいふ科が對話と對話の間にはひつてゐる場合でも、そこに間を置くと、舞臺に穴があくやうに脚本が書けてゐる。それの爲、私は出來るだけ對話の受答を密接にして、坐りながら物を言ひ、お辭儀をしながら物を言ひ、酒を飲みながらも物を言ふやうにした。二幕目の小姓達の出はひりなども出來るだけ早くした。それから、一番私の困つたことは序幕の幕切で四郎兵衛が信長の刀を拔くところであつた。あすこは普通にやれば、從來の「お芝居」と同じことになるので、作者の註文はそこにあつたのかも知れないが、私はどうかして型を破らうとした。餘り奇拔な案も浮ばなかつたが、信長が若い二人を叱ると、四郎兵衛がそつと出て來て、なりかぶりものを取つて、信長の刀を拭かうとする。途端に信長に刀を引かせて「誰だ」とどならせることにしたのである。

これらのことについては、作者に別に不滿でもなかつたらしい。併し、私はこの演出全體が決して

作者の空想したやうなものでなかつたことを知つてゐる。作者もぼんやりではあるが、その意味のことを中央公論に書いてをられる。

脚本とその演出とは全く別のものであるとは思ひながらも、作者のさうした悲觀說を聞くと、演出者として、なんとも言はれない寂しい氣持がする。「安土の春」の場合は、まだそれでも作者の不滿が、多く物質の方面であつたので、救はれたやうな氣がしたが、それに續いて、築地小劇場で私の演出した坪内博士の「役の行者」の場合では、作者の不滿が「心」の方面であつたので、悉く落膽した。

私は坪内博士にも「役の行者」の演出準備中にお目にかかることが出來なかつた。私は總てを私一人の解釋でやつたのである。

博士は初日から十三日目に始めて舞臺の上の「役の行者」を見て下すつた。私はその時始めて博士にお目にかかつたのである。博士は若し日延でもするやうなら自分の意見を述べたいと言はれたので、早速その翌日人を出して、巨細に博士の意見を聞かせて戴いた。

大體に於いて――殊に序幕は――博士の過褒を戴いた。唯一番作者の意圖に違つたのは第三幕であつた。中でも行者の祈であつた。作者はあの祈を歌舞伎の文覺のやうに辨慶のやうにやれと言はれるのである。足駄も何も脫ぎ捨て、荒繩か何かで襷をかけて、股を割り、肱を上げて、後向になつて一心不亂に祈れと言はれるのである。あの祈に「力」が現れなければ、あの戲曲の精神は現れないと

言はれるのである。

これは演出者たる私にとつて晴天の霹靂だつた。若し間違つてゐるとすれば、私の解釋が全然間違つてゐるのである。これは一大事だと思つたが、どう考へても私は作者のこの意見に服することが出來なかつた。

私は「靜」の内に「力」を現さうとしたのである。さうして、その結果を金剛賢王の妻で見せればそれで好いと思つたのである。

作者は「動」を以て「力」を現さうとせられるのである。さうして、それなしにはこの戲曲の精神は現はせないとせられるのである。

「動」と「靜」とである。その相違は根本的であつて、容易に一致し難いものである。

私は作者としての博士の意見に、情としては飽くまでも從ひたいのであつたが、解釋としてはどうしても服することが出來なかつた。

私はこの點だけは終に自説を離さなかつた。

あゝいふ場合の演出者の心の苦しさ寂しさは、到底筆にも口にも盡せるものではない。昨日分る想

あるのは、シェイクスピアがマックス・ラインハルトのやうな人の演出を見ても決して滿足はしまいといふことである。チェエホフのやうな作者でも、自作上演の配役に於いて、藝術座の演出者とは

意見を異にしたことである。しかも、それにも係らず、シエイクスピアの戯曲は依然として世界文壇の逸品であり、マツクス・ラインハルトの沙翁劇演出は依然として獨逸劇壇の傑作であることである。チエエホフの戯曲は飽くまでも露西亞の國寶であり、美術座のチエエホフ劇演出は飽くまでもモスクワの誇であることである。

「第一の世界」に就いて

1　上場前の感想

自分の作に就いて一言でも何か説明じみた事を書くといふ事は嗤ふべき事です。
それが一つの作品である以上、作品それ自身で總てが終つてゐる筈です。
作品を發表して、そして、それから、その作品に就いて、作者自身が何か書くといふ事は、作者が自分の作品に就いて、或不安を感じてゐる證據です。即ち發表すべからざるものを發表した證據です。と言ふ意味は、勿論發表せられた作品その者の巧拙や成功不成功やに關する問題ではありません藝術的良心――それは倫理的良心の或面です――に關する問題です。
私が今、自分の作品に就いて、何事をか書かうとするのも、その「不安」があるからです。併し、私の「不安」は今述べたものとは、少しく性質を異にします。
私は良心を盡して、この作を書き上げたと信じてゐます。これを發表しても、發表すべからざるも

のを發表したとは思つてゐません。

私の「不安」は、それが處女作――最初の作――であるといふ事から起つて來てゐます。

私は學生時代に極めて內容の貧弱な五幕物の新派劇じみたものを創作した事がありました。それから、脚本らしい體裁のもので、『新綠』といふものを發表した事がありました。併し、それは、「對話」に過ぎませんでした。『對話體の短篇小說』以上のものではありませんでした。『俊寬』といふ一幕物を發表した事がありましたが、これも平家物語の一部に、ほんの少し許り自分の「趣向」を加へて、脚本の體裁にアレンジしたものに過ぎませんでした。『伊左衞門』や『與三郎』が近松や如皐のアレンジメントである事は論を俟ちません。その他のものは、みんな飜案か燒直しです。實に、實に恥づかしい、人間として最も下等な爲事をしたのでした。

私は、兎にも角にも、『第一の世界』で、始めて、戯曲の創作家としての自分を試みたのです。

私は可なり長い間演劇の事に關つてゐます。併し、舞臺を一つの藝術として扱ふといふ事と、戯曲を創作するといふ事とは、全く別な事です。

それ故、舞臺或は演出といふ事に就いて、少しは知る所があると信じてゐる私も、戯曲を創作する

といふ事に就いては、全く無知だと言つても好いのです。
勿論、戯曲創作の原則と言つたやうなものは、物の本で多少は學んでゐます。他人の作品を批評するだけの資格は、あながち絶無だとも思つてゐません。戯曲が演劇になるまでのプロセスに就いては我は多くの人より詳しく學んでゐるかも知れません。併し、或戯曲家の頭の中で、或戯曲が芽を吹いて、それが一本の木になるまでの經驗を、自分自身で嘗めたのは、今度が初めてです。
私はこの一つの作をした爲に、實際二十年から若返つたやうな氣がします。と同時に、その結果に就いては、二十年以前の年若な恥づかしさと不安とを感じます。

私がこの作を書き下す前に、自分で定めた態度はかうでした。
（一）「時間」と「空間」との問題の外、何等の「舞臺的束縛」をも受けるな。
（二）唯「人間」を書け。「人間」と「人間」との關係を書け。それ以上を書くのはまだ早い。
（三）強ひてテエマを作り出さうとするな。テエマは自然に生れて來るもので、作り出すべきものではない。若し、テエマがあるなら、宇宙人生を包むやうな大きなテエマであれ。
（四）あらゆる Theatricalities（芝居らしき事）から解放せられよ。何となれば「芝居らしきこと」ほど「芝居」の力を微弱にするものはないから。

（五）問題を提供しようとするな。なぜなら、自分はまだ ultimate な問題を提供する程深い哲學は持つてゐないから。
（六）問題が自然に出て來ても、強ひてそれを解決しようとするな。藝術の目的は問題の解決ではない。
（七）愛情を以て――實に細かい愛情を以て――舞臺へ出て來る一人一人の人物を扱へ。どんな輕い役目で出て來る人物をでも、決して憎んだり蔑んだりしてはならない。
（八）戯曲の本體は――ユリウス、バアブの言つたやうに――對話である。總ての表現を對話に置け。ト書で戯曲を書かうとするな。演出家並に看客の想像力を尊重せよ。
（九）出來得る限り簡素に書け。エッセンスだけ書け。細かい事は、惜しいと思つても、切り捨てろ。
先づ、ざつとこんな事でした。

題材は十年も前から私の頭の中にあつた事でした。それに血や肉をつけて行く準備は、この夏頃から始めました。主人公の學者――ほんとの學者ではないかも知れないが、一種の學者には相違ないのです――の頭腦を作るだけにも、大分本を讀みました。ヤアコップ・ベエメ、スエエデンボルグ、ケエベル先生を通してのジャン・パウル、ショオペンハウアア、「深祕的幻影」の著者フィッシャア、さうい

つた人達が私を助けてくれました。孤兒に就いては、私の古い友人で、幼少の時自殺した母の幻影を絕えず見るK君が、生きた手本になつて呉れました。

さて書き上げて見ると、私が初めに空想してゐたものとは、大分違つたものが出來上がりました。已むを得ない事かも知れませんが、殘念で堪りません。

第一、私はこの戲曲を精々二十五枚ぐらゐで書き上げたかつたのです。それが四百字の原稿紙で五十二枚になりました。しかも、もう一言一句も減らす事が出來ないやうに出來上がつてしまひました。短く書かうとしたのは、時間の觀念からです。五十二枚では、どうしても一時間かかりませう。私はこの戲曲の性質から考へて、精々で四十分か四十五分で演じ終り得るものとしたかつたのです。

主人公の娘とその友人の息子との戀愛關係が――これは空想で拵へた事ですが――如何にも人爲的で氣に入りません。私は象徵的に書いたつもりですが、どうしても、そこまで來てゐません。餘りに簡素を目ざした結果、主人公とその友人以外の人物の性格が單純になり過ぎた事も不滿足です。この戲曲としては已むを得ない事なのですが。

主人公が友人に向つて言ふ詞の始めの部分が、皮肉らしく聞えるのも、氣に入りません。主人公に對する――又その友人に對する――私の愛が足りなかつたからかういふ結果を見たのです。

主人公が「英雄」として見られはしないかといふ心配もあります。主人公の最後の詞が「解決」として感じられはしないかといふ懸念もあります。尤も、これらは單に「心配」や「懸念」で、自分では、あれで好いと思つてゐるのです。

友人が金を置いて行くといふ事が、あつても無くても好いやうに思はれます。私は初め、あの金を主人公が家を出て行く孤兒に遣るやうにするつもりだつたのです。併し、それは「芝居らしい事」だと思つたので、やめてしまつたのです。併し、金を持つて來るといふ事は、あの友人の境遇から考へても、ありさうな事だし、二人が二十年前の物語へはひつて行く口火としても、何かさういつたものが欲しかつたのです。そこで、最後に金を置いて行く。主人公はそれに氣がつかずにゐる。金は無關心に舞臺に殘るといふ風にしてしまつたのです。これは明に再考の餘地があります。

2　上場後の感想

舞臺監督は一切を土方與志君に託して、私は一言も口を入れないつもりでした。ところが謙遜な土方君は、自分一人では到底任に堪へないと言ふのです。そこで、私がその助手を勤める事になりました。併し、私は主として、作意の表明に盡したので、全體の演出は土方君一人の努力の結果であると言つて差支ないのです。

唯、舞臺照明の問題だけは、帝國劇場の電氣部との關係が、他の劇場のそれとの關係とは事情が違ふので、少くとも最初の三四日は、土方君の意圖通りに行きませんでした。

私は作者として、今度の演出全體を感謝して受ける價値のあるものだと思つてゐます。殊に左團次君が、土方君の殆ど苛酷に過ぎる程な日々の「ダメ」を快く聞き入れて、いつもとは全く違つた臺詞の Intonation や Inflection を見せて呉れた事は、有難い事だと思ひます。私は私の古い友人として、左團次君が早くから既に持つてゐるもので、まだ世間の誰もが知らずにゐたものが、始めて發表せられたのを喜ばずにはゐられません。左團次君のこの方面轉換は、「行き詰まつた」と言はれる左團次君に、測るべからざる「前途」のある事を思はせます。

新聞記者に扮した八百藏君、荒次郎君、長十郎君などの、熱心な研究にも感謝の念を禁じ得ません。八百藏君などは態々「戲曲」の飜譯まで讀んださうです。荒次郎君は或所で特に訪問記者の實際を細に觀察して來たのです。

友人に扮した猿之助君も、「心中後日譚」をやつた直ぐ後の老役なので、少なからず苦心があつたらしいのです。この人も土方君や私の毎日のやうに出す「ダメ」―― 隨分遠慮のない「ダメ」を從順に聞き入れてくれました。唯、生活の方面は違つても、主人公の學者と殆ど同等な位にあるべき人間が、どうも今日までの所では、一段低い人間のやうに見えるのが殘念でした。併し、これは藝の力だけでは、

どうする事も出來ない事かも知れません。

宗之助君の孤兒は、私の書きやうが間違つてゐたのか、私の考へてゐる人物とは、大分違つたものが出來ました。單に宗之助君が扮したああいつた人間として見れば、滝石にしつかりしたものです。併し、今日までのところでは、作者の考へてゐる人物とも違へば、全體の演出とも調和してゐないやうに思ひます。併し、まだまだこれから先きも、不遠慮にダメーを出すつもりですから、もう五六日もすれば、立派なものになるのでせう。

二人の女優には全く氣の毒でした。私の養成しつつある六人の中の二人ですが、全くの素人で、修行にはひつてから、また一月半にしかならないのです。それが、いきなり舞臺に立つて、一流の專門家を相手にして技を演ずるのです。冒險とも何とも言ひやうがありません。それを敢てさせたのは私です。私は二人が氣の毒でなりません。

併し、修行としては實に有難い修行です。二人は一面それを非常な幸福だと思はなければなりません。

山本安英子は臺詞は好いのですが、體形の惡い人です。それに注意して匡正を心がけなければなりません。中條惠美子は體に柔みがないのと、動作が荒いのとがいけません。一言も聲を出さない役ですが、しかも事件の中心人物で、決して生やさしい役ではありません。（大正十年十二月四日）

「傾城淺間嶽」に就いて

三月の新富座の大喜利に「喜劇」として出した「傾城淺間嶽」は、私の創作ではありません、古劇の「書き直し」に過ぎないのです。

原作は古名優中村七三郎が元祿十一年に京都で始めて演じて大喝采を博した自作脚本です。それの享保時代の刊本が宮崎三昧氏の賞奇樓叢書の中に收められてゐます。私はそれを七年程前に讀んで、その大まかな滑稽と對話のリズムの美しいのとにひどく感心して、機會があつたら、一度それを今日の舞臺に復興して見たいと思つてゐました。

幸ひ臺詞廻しに巧妙な二人の役者（吉右衛門と勘彌）が一緒になりましたので、試みに演じさせて見たわけです。

勿論、内容も何もあるものではありません。唯、詞のリズムと人體の大まかな動きと衣裳の色彩と伴ふ音樂とが、元始的に調和すれば、それで目的は達せられるのです。見てゐて、聞いてゐて、見物が或快い「調和」を感ずれば、それで好いのです。自然とか寫生とかを全く離れた或抽象的な世界が舞

臺の上に現れれば、それで好いのです。

私の書き直したのは、主に第二場で、第一場は殆ど原作通りです。原作では最後に奥州の怨靈が出て、石橋の所作をするやうになつてゐますが、私は奥州の執心だけを出して、その後は全然出しませんでした。

私の手の入れ方も隨分拙いものですが、それが實演の際には更に短縮される事になりました。時間の爲に壓し潰されてしまつたのです。前後のバランスなどは、まるで取れないやうな事になるだらうと思ひます。何にしても「詞」が大事なのですが、役者が果してそれを鄭重に扱つてくれるかどうかが氣遣はれます。

舞臺裝置は極めて簡素にして、昔の芝居を思はせるやうにしたいと思つてゐますが、私にはその方の知識が乏しいので、それぞれ專門家の助けを借りました。淺葱幕の前に疊を心にして布で上を包んだ松の木をぶら下げたのは、長谷川の金さんが教へてくれた事です。あとの揚障子の居臺は久保田米齋氏の案に據りました。唯、この頃は使ふ繪の具が惡いので、書割の色がまるで豫想してゐたものとは違つてしまひました。「古風」にといふ狙ひが「貧弱に」また「低趣味に」といふ方へ外れてしまひました。

衣裳は「舞臺扇」の中から私が選みました、久保田米齋氏の御意見も叩きました。これも稍自分の

考へに近く出來上がつたのは、勘彌君の鶯昇の衣裳だけで、他は全部落第です。芝居が明いてからも、諦めずに直させてはゐますが、到底思ふやうなものは出來ますまい。

何より殘念だつたのは、音樂の準備が十分でなかつた事です。實は總てを新しく作曲或は編曲して貰ひたかつたのですが、事情がそれを許しませんでした。

この芝居の責任者としての私は、總てに於いて不愉快な事ばかりでした。何と非難されても、返す詞はありません。恥ぢ入ります。（大正十一年三月九日）

「息子」の由來

十何年か前に蘇格蘭レパアトリ・シアタといふ劇團が採用した新進作家の小さい一幕物が、グラスゴォの或本屋からシリイズになつて出たことがありました。いづれも「小劇場」向きのものばかりで、多くは蘇格蘭の土語で書かれたものでした。

私はふと丸善でその内の一册を見つけて、讀んで見たところが、ダイアレクトが多いので中々分からなかつたのですが、題材はいづれも日本の現代にもありさうな事ばかりなので、そこに興味を覺えて、段々に註文をして一通りこのシリイズを集めて見ました。

シリイズの中にはブリグハウスの『石炭の價』といふのだの、コルクフウンの『ジヤン』といふのだの色々ありましたが、中でも私が一番面白いと思つたのはハロルド・チヤピンといふ人の書いた『父を尋ねるオオガスタス』といつたやうな題の一幕物でした。

その後又何年か經つて――もうその時分はチヤピンも可なり有名な人になつてゐましたが――私が市村座に關係するやうになつた時、亡くなつた田村成義氏から、何か西洋の短い物で餘り日本の人

情とかけ離れてゐないやうなものはないか、日本の舞臺に直ぐ書き直せさうなものはないかといふ相談を受けたことがありました。

その時、私は偶と思ひ出したのは、このチャピンの作でした。そこで、うろ覺えの筋を話して見たところが、それが大層田村先生の氣に入りました。やがて菊五郎君にも話したところが、是非日本の舞臺にして書いて見てくれないかといふ事でした。

併し、もうその時分はチャピンの本さへ何處の下積になつてしまつたか分からない時分だつたので、一度引き受けはしたのですが、ついその儘になつてゐました。

その内に、或必要があつて如皐の切られ與三の脚本をすつかり讀んで見ましたところが、あの火の番小屋の場面が可成りよくチャピンの作に似てゐるのです。そこで私は、こんな好いものが日本の古劇にあるなら、何も苦しんで西洋のものを書き直す必要はなからうといふ風に考へて來ました。

そこで、とにもかくにも、この方を先きに實演の出來るやうにアレンジして見て、「與三郎」といふ題をつけて三田文學へ出して見ました。併し、これは菊五郎君の手には掛からずに、偶然にも新歌舞伎研究會で幸四郎君と勘彌君との手に掛かる事になつてしまひました。

併し、その後も度々田村先生から、チャピンの作の話が出るので、いつか一度は書かなければならないと思ひ思ひしてゐる内に、たうとう田村先生も亡くなつてしまひ、私も市村座の座員ではなくな

つてしまひました。

併し、亡くなつた田村先生に對する約束は是非一度は果さなければならないと思つて、始終氣にしてゐたのですが、丁度去年の春少し暇があつたので、やつとその約束を果すことが出來たのです。それが、あの三田文學の七月號に載せた『息子』なのです。

以上申したやうなわけで、『息子』は純粹な私の創作ではないのです。書く前に、チヤピンの本も搜し出して、もう一度讀み直しました。『息子』に若し少しでも好いところがあれば、それはチヤピンの功で、私の功ではありません。

私は『第一の世界』以後、少しでも飜案めいた爲事はしない事にしてゐるのですが、これは前からの約束なので、自分で自分に或ジヤスチフイケエションを與へてゐるわけなのです。

ところで、自分の書いたものを自分でさういふのは可笑しいと思ひますが、『息子』は演出の中々むづかしい芝居です。私は自分がレジイをしなければ到底物になるまいと思ふので、若しやる時は、こつちから望んでも演出に手を出すつもりでゐます。裝置と照明は市村座との關係上田中良君と遠山靜雄君とがやつてくれるでせうから、可なり心丈夫です。

芝居の内容は説明をすべきものではないと思ひますから、舞臺で見て頂くことにいたします。

（大正十二年二月四日）

「緑の朝」に就いて

「緑の朝」は伊太利のガブリエレ・ダンヌンチヨの初期の作「春曙夢」の翻案である。

私はこの翻案を尾上菊五郎の爲にした。從つて、原作の女主人公イサベルラを男に作り變へなければならなかつた。イサベルラの妹も弟になつた。反對に、原作では殺された夫の弟のネルジニヨが、これでは殺された妻の妹になつてゐる。

「緑の朝」は大正七年の八月、帝國劇場で演ぜられた。主人公の狂へる公達には豫定通り菊五郎が扮して、一部の好評を博したが、時期がまだ早かつた。一般の看客には非常な迷惑であつたらしい。客席の嘲笑と欠伸が毎晩のやうに私を苦惱させたものである。舞臺裝置並に衣裳の圖案は小絲源太郎君がバクスト式にやつてくれた。これも好い出來だつたが、その時分にはまだ認められなかつた。

それから暫くして、島村抱月氏の藝術座がこれの原作をやりたいといふことで、その飜譯を私に頼んだ。私はその需めに應じた。

主人公の狂女には松井須磨子が扮して、「春曙夢」を明治座の舞臺に演じたのは、同じ年の十月だつ

た。その舞臺稽古の晩に、島村抱月氏が死んだ。悲涙を呑んで初日の舞臺を踏んだ須磨子のいぢらしい姿は今も私の目に殘つてゐる。（昭和二年四月）

「塵境」について

「塵境」は獨逸のオイゲン・ダルベエア作曲の歌劇「チイフラント」(「低地」)の飜案である。最初松竹合名社に頼まれて、井上正夫一座の爲に書いたものであつたが、長い間マニユスクリプトの儘、松竹の金庫に埋もれてゐた。花柳、藤村、小堀などの新劇座が有樂座で始めてこの脚本を使つたのは、それから餘程後のことであつた。その後彼等は度々これを舞臺にかけてゐる。

「チイフラント」には、更に原作がある。それはカタロオニアの有名な戯曲家アンゲル・ギメラの「Terra Baxa」である。ギメラはカタロオニア語を文學的に又言語學的に整理した最大功勞者の一人である。「Terra Baxa」は西班牙語に譯したのが、有名なホセ・エチエガライで、それが更に英譯せられて「低地のマルタ」となつた。「低地のマルタ」は千九百三年にニユウヨオクのマンハツタン座で初演せられた。フイスク夫人の演出であつた。その後、千九百十年から十一年へかけて、英吉利のマアチン・ハアヴエイがこの芝居を持つて、英吉利中を打つて歩いた。その時の外題は「低地の奥」であつた。それから以後、この芝居は佛蘭西でも、獨逸でも、伊太利でも、セルヰアでも、南亞米利加でも演ぜ

られた。西班牙で演ぜられたことは勿論である。一時『低地のマルタ』と言へば、歐羅巴で知らぬ者のない程當つた狂言である。（昭和二年四月）

個人的戲曲と集團的戲曲

私の思索は個人的である。併し、私の思索の對象はもはや個人ではない。

私の思索は個人的自由を維持しなければならぬ。併し、私の思索の對象は動かすべからざる現實でなければならぬ。

私は今、少年時代から私の受けて來た教育を、もう一度振返つて見ようとしてゐる。併し、それは感傷的な回顧ではない。冷靜な檢討である。

私は勿論私の教育を學校で受けた。併し、學校は國家社會の上部建築に過ぎない。私は私の育つて來た日本の社會を、その文化を、文化の基礎を、文化の基礎をなす組織を檢討しなければならない。

私が去年發表した戲曲「森有禮」並に「金玉均」は、その大きな計畫の一小部分に過ぎない。「森有禮」の以前にも、「森有禮」と「金玉均」の間にも、また「金玉均」の以後にも、幾多の戲曲が隱れてゐるのである。

戲曲「森有禮」に對する非難の多くは、それが性格の表現を缺いてゐるといふことであつた。森有

禮といふ箇人の內部苦悶の現れが足りないといふことであつた。

併し、それは「缺いてゐる」のでもなければ、「足りない」のでもなくて、作者は全然そんなことを目的にはしなかつたのである。

私は森有禮といふ一つの箇性を書くのが目的で、あの戲曲を書いたのではなかつた。森が中心人物となつてゐることは確だが、それは便宜上のことに過ぎない。「金玉均」の場合でも、それは同じことである。

私が森有禮といふ人物に特別な興味を持つてゐたことは爭ふべからざる事實である。敎育、財政の兩方面に對して、あれだけの卓見を抱いてゐる政治家は、今日と雖も求め難い。併し、私が彼を中心人物としたのは、便宜上のことに過ぎない。私は森有禮をメッセルとして「あの時代」を解剖しようと試みたのである。

畢竟「森有禮」と言ふのは、一つの戲曲のタイトルに過ぎないのであつて、作者の目的は決して表題の人物の箇人的描寫にはなかつたのである。或評者の如きは、「森有禮を生活しなければだめだ」と言つたが、戲曲のタイトルを生活することは、私には出來ないのである。

一體、人間の生命は箇人にあるのであらうか。集團にあるのであらうか。箇人なしに集團はないといふのが自明の眞理なら、集團なしに箇人はないといふのも亦自明の眞理ではあるまいか。

古い自然主義的文化は餘りにも深く箇人を究めようとして、箇人の底をなすものに集團的生活のあるのを忘れた。新しい社會主義的文化の功績は、箇人を環境の暴威に任せないで、集團（即ち環境）に冷靜なメッセルを下した點にある。

環境は必ずしも運命ではない――ここに新しい科學的文化の出發點がある。私はその出發點から發足して、明治日本に於ける文化（殊に忠君愛國主義）の隱れたる內容の變遷を檢討して行かうと言ふのである。

勿論、私はこのシリイズの戲曲をのみは書かない。自分の「勉強」としては、今後も種々雜多な戲曲を書くであらう。併し、私の最も大きなアムビションが、このシリイズの戲曲の完成に繋つてゐることは、否まれない事實である。

「博多小女郎浪枕」追記

筆者は近松の原作の内容にはわざと少しも手を入れませんでした。今日で見ると、幼稚な趣向も粗雜な滑稽も、わざとその儘にして置きました。それは筆者の目的が、内容は飽くまでも正德時代のものにして置いて、演出だけを人形淨瑠璃からも歌舞伎劇からも（勿論、それの利用はあるとして）離れた全く新しい形式のものにして見たいといふところにあつたからです。從つて、この演出の目標は内容的であるよりは外觀的であるべき筈です。新しい Spectacle としての試み、吾々の意志はそこにあるのです。殊に音樂の利用については、古今東西を論ぜず混用して、甚しい不調和の内に或調和を見出だしたいのです。演出は全體として、勿論西洋的ではありませんが、また純日本的でもありますまい。併し、必ず「東洋的」でなければならないとは思つてゐます。演出は、土方與志の擔任ですから、自然わたしの意見とも違つたものが現れて來るかも知れません。わたしは寧ろそれを樂しみにしてゐます。

露西亞の年越し

モスクワへ來てから、もう十八日になります。けふは日本の正月十三日で、東京ではもう疾に松も取れ、新年の酒の醉ひも醒めて、みんなコツ／＼働き始めてゐる時分でせうが、ここではけふがやつと大晦日で、あしたがやつと正月の元日になるのです。

大晦日でもここには芝居があります。私はいつもの通り美術座の開く一時間半位前にホテルを出て、いつもの通りロシユト、エストエンカの小さなストロバアヤへ行つて晩飯を喰べました。ストロバアヤといふのは酒を飲ませない小綺麗な飯屋です。私はモスクワへ着いた翌日から晝も晩もこの店へ來て食事をしてゐます。一つはホテルで食事をすると莫大な物を取られる上に、綺麗な服を着た綺麗な人達の中で汚ない一着きりの旅行服と黄いろい顏をさらすのが厭だからですが、一つはこの店が如何にもモスクワの飯屋らしくて氣に入つたからでもあるのです。テアトラルメイ、プロエストの廣い賑かな道から、この小さい寂しい横町へ這入ると、直ぐ右側にこの店の看板が見えます。でこぼこな敷石道から入口の戸を押して、二三段下へ降りると、直ぐそこが小さな食堂になつてゐます。奧にもう一つ

小さな部屋があるやうですが、そこは常得意か懇意の人でもなければ通さないやうですから、店は先づこの食堂一間切りと言つて好いでせう。食卓は高々六つか七つしかありません。這入つて直ぐ左の所にある食卓が丁度往來に向いた窓の下にあります。私はここが好きで、大抵いつでもこの卓につくのです。窓はショオ、ヰンドオのやうに深くなつてゐて、そこには長方形の硝子の金魚鉢が臺の上に如何にも大事さうに飾つてあります。水の中には小さな岩に石菖のやうな草の生えたのが入れてあつて、その廻りを私共から見れば一向珍らしくない目の飛び出た支那金魚が五六疋泳いでゐます。さうしてその側に小さな立札がしてあつて「金魚にパンを與ふべからず」としてあります。これはいつか通辯のパックが讀んで呉れたのです。パックの話に依ると、この國では金魚を非常に珍重するのださうです。さう言へば、この間美術座で見たオストロウスキイの喜劇にも、スタニスラウスキイ氏の扮した老人が、丁度ここの窓にあると同じやうな形をした金魚鉢を覗いて見たり、外から指で硝子を彈いて見たりする所がありました。食堂の奥の隅にはイコオナが掛けてあります。イコオナは日本で言へば先づお厨子ですが、お厨子と違ふ所は大抵額のやうにして稍斜めに部屋の隅の成るべく天井に近い所に掛けてある事です。でここに金で飾りをした額縁の箱の中に色々な色で塗りこくられた聖像が這入つてゐます。丁度その前の所に燈明皿が天井から下がつてゐて、お燈明の火で金の額縁も聖像も薄黒く煤びてゐます。お燈明は四六時中絶えることがないのです。

私はいつものやうに窓の側の食卓に坐つて、いつものやうに窓の金魚鉢と部屋の隅のイコオナとを眺めました。けふは流石に大晦日だけあつて、この薄暗い横町も中々人通りがあります。窓の外を通る色々な人の足が丁度私の肩あたりの所に見えます。時々子供や田舎の人らしい人が、珍らしさうに外から金魚を覗いてゐます。イコオナの前のお燈明もけふが二度と来ない一千九百十二年の終りだといふ風に勢よく明かるく燃えてゐます。

薄汚ない黒の背広を着て、腰から下によごれた白いエプロンを掛けた、八字髯の太く赤い、頭の毛の薄い、目玉のギョロリとした給仕人が、直ぐ私の前へ来ました。この給仕人は笑ひ顔一つ見せた事のない、不愛想な男ですが、露西亜式の好人物で、私には中々好くして呉れるのです。私はいつもの通り「スウプ、イ、コトレット」と命じました。私はこれより外に命じやうを知らないのです。いつもこのスウプとコトレットです、それをこの給仕人は一向可笑しがらずに、向うで気を利かして、いつも極つたスウプと極つたコトレットを喰べさして呉れるのです。スウプとカツレツ切りとは余り貧しい献立にしても、あんまり倹約過ぎるやうですが、露西亜ではこれで沢山なのです。御存じでもありませうが、露西亜の飯屋でスウプの一人前と言ふと随分沢山あります。深さ二三寸の可なり大きな鉢に這入つて来るので、これをスウプ皿の可なり深いのに移しても優に二杯位はあるのです。しかもそのスウプの中には馬鈴薯だの肉だのが沢山に這入つてゐて、もうスウプだけで沢山な位お腹が張るの

です。私はこのストロバアヤのスウプ位おいしい物を喰べたことがありません。おまけにパンと言へば、佛蘭西製の白パンと獨逸製の黑パンと露西亞出來のねば〳〵した黑パンとが、一つの皿に山のやうに三つに盛られて出るのです。私はいつでもカツレツになると、もううんざりして了ふのです。

私は話相手もなく、一人で寂しく食事をしながら、けふの晝餐を思ひ出しました。けふは朝の内T君の案内でクヅネツキイ、ムゼエへ行つて、露西亞の百姓が手細工で拵へた玩具だの子供の着物だのを大分買ひ込みました。買ひ物となると、いつでも旅費の貧しいのを忘れて了つて、あれもこれもといふ風に買ひ過ぎて了つて困ります。それからT君に連れられて、トヱルスカアヤの高加索料理へ行つて、そこで晝飯を御馳走になつたのです。この高加索料理は往來からずつと下がつた地下室で、總てがカフカアズ式に出來てゐます。一番奥の一部屋などはカフカアズの土人の住む家のやうに、天井も壁も總て岩石で出來てゐるのです。給仕人も總てカフカアズ人なら、料理も飲物も總てカフカアズの物ばかり出すのです。お通し物のやうに出るのが、カフカアズ製のチイスと生の葱とカフカアズ製のパンとです。カフカアズのチイスは眞白で、穴が澤山明いてゐて、丁度日本の豆腐を見るやうです。味は可なり鹽氣が利いてゐます。このチイスと葱とをパンの上に載せて喰べるのです。T君は特色のありさうな料理をと言ふので、スウプと羊の肉の串燒とを命じて吳れました。スウプはどろ〳〵に濃くて、可なり鹽つ辛いのです。串燒は、肉と肉との間に葱が挾んであつて、實に旨うございました。

T君は食事をしながら、嘗てニジニイ、ノウゴオロドからヲルガを下つて高加索へ旅をした時の話をして呉れました。私は學校へ行く時分好きで幾度も讀んだトルストイの「コサツク」を夢のやうに切れ切れに思ひ出しながら、T君の話に聞き惚れてゐました……

　さう言へば、けふは嬉しい事の澤山ある日です。私はさつきからまだ一言もその事に就いて言ひませんでしたが、けふは美術座のスタニスラウスキイ氏の家の年越しの宴に招待されてゐるのです。

　私はスタニスラウスキイ氏のやうな豪い人に招待されようなどとは夢にも思ひませんでした。私はかういふ人に會ふには餘りに自分を小さいと思つてゐますから、ここにゐる日本の友人達の勸めにも背いて、まだ會ひたいといふ手紙一つ出したのではないのです。私は唯スタニスラウスキイ氏を役者として出來るだけ多く舞臺の上で見ようとしました。舞臺監督として出來るだけ多く舞臺の後で見ようとしました。私は美術座の外でこの人に會はうなどといふ考へは夢にも持つてゐなかつたのです。私は唯自分達の爲事としてゐる「自由劇場」の記錄と少し許りの贈り物とに添へて、演劇を熱愛する日本の一青年があなたの劇場を見るのを主な目的にして遙々遠い旅をして來たといふ程な簡單な手紙を屆けたばかりでした。併し、この短い手紙の中にも私の美術座に對する深い愛情と尊敬とが溢れるばかりに滿ちてゐた事は事實です。

　をとといの晩でした。美術座でオストロウスキイの喜劇を見て、夜十二時頃ホテルへ歸ると、私の

机の上に Constan Stanislawsky といふ名刺が乘つてゐるのです。私はその名刺を見るとはつとして、嬉しいといふよりは寧ろ恐ろしいといふ氣がしました。私は思はず名刺を持つて廊下へ飛び出しました。丁度廊下に居合せた私の部屋附の女中をつかまへて、この人が自分で來たのかどうか聞きますと、「いいえ、その方が見えたのではありません。その方の Sekretär が見えたのです。何か机の上の紙へ書いて行きましたよ。」と獨逸語の達者なこの女中が答へるのです。考へて見ると、私は驚きの餘り理性を失つて了つてゐたのです。つい今しがたまで舞臺の上に見てゐたこの人が、私の歸るのよりも先きに私の宿へ來る道理がないのに、私はどうしてそんな事を考へたのでせう。私は餘つ程慌ててゐたのです。部屋へ歸つて机の上をよく見ると、成程私のレタア、ペエパアの一枚に佛蘭西文で手紙が書いてありました。

　手紙にはかう書いてありました。「コンスタン・スタニスラウスキイ氏は明後日の晩、芝居がはねてから、吾々の流儀で、あなたと一緒に新年を迎へる光榮に浴したいと言つてをられます。どうか當夜十二時頃氏の宅までお運び下さいまし。」とかう書いて、その下に祕書の署名とスタニスラウスキイ氏の住所とがありました。「吾々の流儀で」といふのは十三日遲れてゐるからなのです、私は嬉しいやうな恐ろしいやうな氣持がして來ました。早速、禮の返事は書きましたが、儀式の着物でなくて差支ないなら上がつても好いといふ文句を添へて置きました。行きたいには行きたいのですが、まだやつ

ぱり恐いのです。

　その返事をきのふの朝出させると、午後に電話がその秘書から掛つて來ました。やつぱり佛蘭西語でしたが、ひどくゆつくりなので私にもどうにかかうにか分りました。何でも是非來いと言ふのです。「芝居が濟んでからですよ、芝居が濟んでからですよ。」と幾度も秘書は繰り返して言ひました。「よござんすか。來ますね。きつと來ますね。」と、かういふ風に言はれて見ると、もう考へてゐる暇などはありません。「ええ、參ります、きつと參ります。」私は度胸を据ゑてかう返事をして了ひました……

　私は汚ないストロバアヤで食後のレモン茶を啜りながら、今夜の年越しの有樣を色々に想像しました。きつと美術座の役者がみんな集まつて來るのだらう。その中へ詞の分からない、姿の見すぼらしい日本のやうな者がたつた一人交るといふ事は如何にしても恥づかしい。こつちの恥づかしいのはまだ好いとしても、それが爲に向うの人が興を冷ますやうな事があつてはならない……私は一體スタニスラウスキイ氏に會つて何を話したものだらう。聞きたい事話したい事は澤山にあるが、私には露西亞語が使へない。スタニスラウスキイ氏には一體どこの國の詞が話せるのだらう。それも心配だ……

　こんな事を考へてゐる内に芝居の明く時間が來たので、私は勘定をしてストロバアヤを出ました。二三日前に雪が降つてから又道が凍つたので、大分積が出てゐます。毛のもぢや〳〵した帽子が目の隱れる程深く被つて、身動きも出來ない程着ふくれた上へ又カフタンを着て帶を締めた髯むくぢや

らな馭者は、プルルルなどと馬を叱りながら、小さな橇へ客を二人も三人も載せて、この横町のだらだら坂を登つて行きます。橇の客は、新年の用意でせう、大抵大きな箱だの紙包だのを窮屈さうに抱へてゐるのです。私はでこぼこな敷石道をてく／＼と美術座の方へ歩いて行きました……

芝居は十一時頃に濟みました。今夜はツウルゲネフの小喜劇が三つ出る晩で、初めが「食客」次が『田舍の一月』の一節、次が『プロキンチアルカ』で、いづれも田舍の事を書いたものです。これはこの間一度既に見たプログラムですが、ここの芝居は幾度同じ物を見ても決して飽きませんから、私は切符の得られる限り、この座へ足を運ぶ事にしてゐるのです。實際「醉ふ」といふやうな氣持で芝居の見てゐられるのは、歐羅巴何處へ行つてもこの座の外にはありますまい。

スタニスラウスキイ氏の住所は地圖で略見當を附けて置きました。私は美術座を出て、カメルゲルスキイのだら／＼坂を降りると直ぐ橇を呼びました。そしてカレツトニイ、リヤドまで行けと命じました。橇は直ぐペトロフカの大通りを北の方へ向ひました。細かい粉のやうな雪が町の明かりに見えたり隱れたりして、さら／＼さら／＼降り出して來ました。勿論橇には幌などはありません。細かい雪は私の毛皮の帽子や厚い外套に容赦なく積もります。帽子と外套の襟の間に少し許り出てゐる顏を針のやうに刺します。私は馬の尻の直ぐ下に小さく蹲まつて、凍つた地面の上を音もなく引き摺られ

て行くのです。
ペトロウスキィ、ブウルヷアルを突つ切つて、もう少し行くと左つ側に病院らしい建物があります。そこの塀に色々な廣告が貼りつけてあるのが、降る雪と街燈の光で、明かるくなつたり暗くなつたりするのを面白がつて見てゐると、不意と馭者が橇を留めました。「ここがカレツトニイ、リヤドかい。」と聞きますと、「ダ、ええ。」と言ひます。併し、この邊は一體に寂しい屋敷町らしい所ですから、家のしつかり分かるまでは、うつかり橇を降りるわけには行きません。「ドオム、ヤルコオオオといふ家なのだがな。」と、私は片言で言ふと、馭者は橇を少しばかり出しました。そしてすぐ向うに見える、街燈のついてゐる、大きな門の側まで行つて、其の門の中に雪に濡れながら立つてゐる門番に聞きました。門番に門の鐵柵の中から手を出して、直ぐ隣りの家を指さしました。
門番の指さした家は入口に明かりも何もついてゐない可なり大きな建物でした。ここが果してスタニスラウスキイ氏の家かどうか分らないと思ひましたが、私は構はず橇を降りて、その家の電鈴を押して見ました。すると直ぐ戸が明いて、下男らしい男が顔を出しました。「スタニスラウスキイさんのお宅はこちらですか。」と聞くと、「さうです。どうぞお這入り下さい。」と言ふのです。私はやつと安心して、馭者に金をやりました。そして當てずつぽうに鈴を鳴らした家がうまく自分の尋ねる家であつたのを喜びました。

玄關を這入ると、さつきの下男がいそ〳〵と外套と帽子を取つて呉れます。私は靴の上に穿いてゐるガロオシユを脫いで、衣兜から招待の手紙と名刺とを出しました。下男はそんな物は見ようともせずに「パアシヤルスタ。パアシヤルスタ。」と、頻に二階へ上がる階子段の方へ私を招ずるのです。私はこの下男の如何にも隔てのない親しげな態度を見て、すつかり氣が落ち着きました。

二階へ上がつて、直ぐの戶を叩くと、直ぐ二人の若い紳士がニコ〳〵と笑ひながら私を迎へて呉れました。這入ると直ぐそこは食堂で、もう食卓の用意が出來てゐました。私は二人の案內する儘に、この食堂を通り拔けて、隣りの廣い座敷へ通りました。そこは舞踏室ででもあるやうに、部屋の眞ん中はすつかり片づいてゐて、四方の壁に寄せて小椅子だの長椅子だの小さい卓だのが置いてありました。部屋の一隅には平臺の立派なピアノが一つ据ゑてあります。部屋の所々には植木鉢の大きなのが飾つてありました。

お客はまだ誰も來てゐない樣子で、座敷には今の若い紳士二人と一人の若いお孃さんらしい人の外は誰もゐませんでした。若い紳士の一人はモォニングを着て、鼻の下に靑年らしい短い黑い髭を生やしてゐました。丈の高い、痩せぎすな、輪廓の美しい顏をした人でした。一人は髭がなくて燕尾服を着てゐます。これも丈の高い、體格の立派な人でしたが、顏のツル〳〵と美しく光つてゐる所は、一目見て役者だなといふ事が私に分かりました。お孃さんらしい人は目の丸い、口の少し大きい、丸々

と思つた人で、器量はそんなに好いとは思ひませんでしたが、如何にも人なつこい可愛らしげな人で、別に余所行らしい着物も着ずに、極薄い紫色をした荒い縦縞の紬物を着てゐました。三人は私の名も聞かずに私を歓迎して、下へも置かぬやうにもてなして呉れるのです。向うは私の事を聞いて知つてゐるのかも知れませんが、私の方はこの三人がこの家のどういふ人なのだか、一向に見当が附きませんから、どう挨拶をして好いのかさへ分からないのです。ところを二人の青年は一向お構ひなしで、「よく来て呉れた。」とか、「よく家が分かつた。」とか、色々な事を矢継早に言ふのです。私は實際まごつきました。二人は獨逸語を片言ながら達者にしやべりました。

その内に髭の生えた方が、「あなたは英語の方がよく話せるのでせう」と言ひますから、「まあ、いくらか好く分かるかも知れません。」と言ふと、直ぐお嬢さんの方を向いて、「Schwester は英語が話せるからお取り持ちをしたら好いだらう。」といふやうな事を言ふのです。これで始めてこの二人がきやうだいだといふ事だけは分かりました。お嬢さんは子供が恥にかむやうに尻込をして、「いいえ、話せやしないのですよ。」と言ふのです。すると、二人は態とお嬢さんを後から押して私の前の方へ来させるやうにするのです。この隔てのない、子供らしい、如何にも親しげな三人の態度は、さつきの下男にも増して私に at home な感じを起させました。

「内の芝居を見ましたか。」と髭のある方が聞きますから、「ええ、見ましたとも。けふも行つて来たの

です。大抵毎晩参ります。」と言ひながら、私は今夜のプログラムを出して見せました。「どれが一番氣に入りました。」と言ふから、「『食客』が一番好きです。アルチョムさんのクウヅソキンは實に立派な物ですねえ。」と言ひますと、「詞が分かりますか。」と聞くのです。「勿論、分かりません。併しあれは獨逸譯で一度讀んだことがあるので、それで幾らか分かるのです。」「『プロキンチアルカ』はよく分かりませんでしたが、スタニスラウスキイ氏の伯爵が面白うございますね。」と言ひますと、髭の生えた方が「ああパパの伯爵ですか。」と言ふのです。私は驚きました。この人はスタニスラウスキイ氏の令息であつたのです。そしてお嬢さんは氏の令嬢であつたのです。

やがて、顔のツル〳〵した青年が、「『青い鳥』はまだ見ませんか。」と言ひますから、まだ拜見しませんが、是非拜見したいと思つてゐます。」と言ひますと、側から令息がその青年を指して、「この人が砂糖になるのですよ。」と笑ひながら言ふのです。言はれた當人も亦笑ひながら、「ほんとに私が砂糖になるんですよ。」と、如何にも無邪氣に得意らしく言ふのです。

『青い鳥』の砂糖君は名をリヂレウスキイと言ふのでした。令嬢の名がキイラで、令息の名がイゴオルだといふ事もやがて分かりました。「イゴオルといふ名は純露西亜式の名ですよ。」と令息は得意さうに言ひました。

暫く後の方でもぢ〳〵してゐた令嬢は、やがて思ひ切つたやうに私の直ぐ側へ来ました。そして、

英語で「あなたは初めてモスクワへ來たのですか。」と聞くのです。「勿論初めてです。モスクワが初めてであるばかりでなく、歐羅巴が初めてなんです。」と私が答へると、「モスクワは歐羅巴ぢやありませんわ。」と、如何にもさう信じ切つてゐるらしく言ふのです。「でも、私はウラル山で歐亞の境の白いオベリスクを通り越して來ました。」と言ふと、「それは地理學の境です。文明史から言ふと、ここはまだ歐羅巴ではありません。」と言ふのです。最も藝術的な意味に於ける歐羅巴第一の劇場を經營してゐる人の子がこんな謙遜した心持を持つてゐるのです。私はこのお孃さんの詞をどんなに可愛らしく感じたでせう。

年越しのお客が段々に集まつて來ました。眞白な絹の着物を着た、目の丸いお孃さんも來ました。黑い服を着た大學生らしい綺麗な青年も來ました。鼠色をした大學の制服を着た快活な青年も來ました。頭を短かく刈り込んだ若い士官も來ました。私は[illegible]君に依つて一々これらの人に紹介されました。併し、相變らず私には誰がどういふ人でどれがかういふ人だか一向分かりません。來る客來る客がみんな儀式ばつた裝をしてゐるので、薄汚れた背廣を着た私は氣が引けて氣が引けて堪らないでゐると、そこへ好い鹽梅に私の仲間が二人やつて來ました。一人は鼠色の可なり汚ない背廣を着た青年で、一人はビロウドの黒い上着を着た髭むくぢやらな中年の紳士でした。

鼠色の背廣は私の前へ來て、「僕はチェエホフです。」と向うから名乘を上げました。イゴオル君は側

から、「文豪のチェエホフさんの甥です。」と說明をして吳れました。私はチェエホフといふ尊い名を平氣で名乘るこの青年を羨みながら、その指の太い手を握りました。「チェエホフの叔母さんも今晚お見えになりますか。」と私が聞きますと、「伯母ですか、多分來るでせう。」と、如何にも何でもない事のやうに答へるのです。併し、その向うに取つては何でもない事が、私に取つては生涯の大事なのです。露西亞近代の小說と戲曲とに一時期を劃したアントン・チェエホフの未亡人に會へるといふ事は、私にとつて實に容易ならない事なのです。チェエホフの未亡人はオリガ・クニッペルといふ名で美術座の役者の主要な一人になつてゐるのです。その物靜かな、柔かい、心理的な藝風は、始めて「どん底」のナスチャを見た晚から、私の心を捕まへて放さないのです。私共が「犬」といふ外題で日本でやつた『求婚』の寫眞に少し許りの贈り物を添へて屆けた時に、夫人は直ぐと英文の手紙で返事を吳れて、一遍芝居へ訪ねて來いと言つて吳れたのです。併し、私は例に依つて訪ねる勇氣もなく、とう／＼けふになつて了つたのです。私は若し今夜ここで會へたらどんなに嬉しいだらうと思ひました。

　ダブル釦の紳士はスウレルジュッキイといふ美術座の舞臺監督でした。丈の低い、小柄な、英語を極めて流暢に話す、快活な人で、髭はもぢや／＼生えてゐますが、年はまだ三十を少し越した位なものでせう。「僕の名は餘り長いので、トルストイ伯は後を略してスウレルだけにしたら好いだらうとよく言つた。」かう私に言つて、スウレルジュッキイ氏は面白さうに聲を上げて笑ひました。どの人もこ

の人も少しも初對面らしくない、隔てのない人ばかりです。

私はこの二人が來たので、幾らか服の事が氣にならなくなりました。私は段々大膽になつて、獨逸語と英語を怪しげに使ひ分けながら、色々な人に話をしかけました……

「Papa, Papa!」といふ合息の聲が何處かでするかと思ふと、食堂の方から房々とした頭の毛の眞つ白な、髭のない、目の小さい、日本人にありさうな顏をした、大兵な紳士が勢よく這入つて來ました。私はもう寫眞の上で幾度となく見てゐるので、直ぐそれがスタニスラウスキイ氏だといふ事が分かりました。日本にゐる時から殆ど崇拜に近い尊敬をしてゐたスタニスラウスキイ氏、ここへ來てその藝術を見てから一層尊敬の度を增したスタニスラウスキイ氏、名前を聞くだけでも inspiration を感ずるやうなスタニスラウスキイ氏、そのスタニスラウスキイ氏自身が今まざ〳〵と私の目の前に現れたのです、私は實際夢か現實か分からなくなりました。

スタニスラウスキイ氏は、私のゐるのに氣が附くと、私を抱かうとでもするやうに、遠くから兩手を大きく廣げて、何とも言へぬ溫かな微笑を浮べながら、私のゐる方へつか〳〵やつて來ました。私は喜びと感謝に慄へながら、その大きな手を兩手で握りました。

「僕は獨逸語の外は、佛蘭西語も英語もやれない。君は獨逸をやるか。」

「少し許りやります。」

「それは好い。」

「ゴオヅン・クレエグ氏が來られた時は、どこの詞でお話しになりました。」

私は突然こんな妙な問を出しました。クレエグ氏が美術座の『ハムレット』の舞臺を作りにここまで呼ばれて來た事は、誰でも知つてゐる話です。私は自分の大好きなクレエグ氏と自分の大好きなスタニスラウスキィ氏とを何かで結びつけて話がしたいのでした。それが餘り咄嗟の事で、こんな妙な質問になつて了つたのです。

「クレエグ君の來た時は、大抵通辯を使つて話しをした。クレエグ君も獨逸語だけはやるやうだが、やつぱり英語程には行かないやうだ。」

「英語程には行かないやうだ。」といふスタニスラウスキィ氏の答は覺えず私を微笑ませました。氏はゴオヅン・クレエグの英吉利人なのを忘れてゐるのでせう。これをクレエグが聞いたら喋喜ぶだらうと思ふと、私は又微笑を禁じ得ませんでした。

暫くすると、スタニスラウスキイ氏よりは稍老けて見える婦人が、私の側へやつて來ました。

「僕の妻だ。」と言つて主人が紹介するのをよく見ると、今まで度々美術座の舞臺で見てゐる女優のリリナでした。『櫻の園』のワアリヤ、『ワアニャ伯父さん』のソフイヤ、『三人姉妹』のナタアシャは今でも私の目に殘つてゐるのです。そのリリナがスタニスラウスキイ氏の夫人だとは今の今まで氣が附

かなかつたのです。夫人は流暢な英語で私を歡迎して呉れました……

何處かの部屋で十二時が鳴ると、人々は急いで食堂の方へ行くのです。私もわけ分からずに一番あとから附いて行くと、食堂の隅に掛かつてゐるイコォナの下に、人々は列を作つて粛然と立つのです。すると、令息のイゴオル君が一人みんなを離れて、前へ二三歩出て、祈禱らしい文句を述べるのです。それが濟むと一同が十字を切るのです。私も下手な手つきで十字を切りました。スタニスラウスキィ氏は男の客の一人一人と露西亞流に頬の接吻を爲合ひました。私は美術座のやうな進んだ芝居を經營してゐる人達が、かうした古い宗教の儀式を眞面目に守つてゐるのを見て、奇異の感に打たれました。併し、その奇異の感じは決して不愉快なものではありませんでした。「アナテマ」を上場した美術座の人達が、猶この古びた儀式を捨てない所に、私はモスクワ人の質朴と無邪氣とを見る事が出來たのです。

年越しの挨拶が一通り濟むと、ザクスカの御馳走が始まりました。ザクスカといふのは食事の前の小食事で、露西亞特有のものです。一つの大きな食卓に、日本で言へば摘み物と言つたやうな物が種類を盡して雜然紛然と列んでゐます。客はその食卓を取り圍んで、立つた儘好きな物を取つて食べるのです。露西亞の御馳走と言へば、このザクスカと酒が一番大事なものださうで、この二つさへ豐富なら、それでもう立派な饗應になるのださうです。私が遠慮して餘り手を出さずにぼんやり立つてゐる

ると、イゴオル君と砂糖君は頻に色んな物を取つて呉れます。令孃のキイラさんは、薄く切つた白パンに黑いカヰアを塗つて呉れました。「日本にもカヰアがありますか。」「あるにはあります。」「露西亞のカヰアは大變好いのださうですよ。」キイラさんは頻にカヰアの自慢をするのです。

ザクスカが濟むと、みんなは又元の舞踏室らしい座敷へ戻りました。年を取つた、眞面目な顏をした、小さな婦人がピアノを彈き出しますと、そこここで舞踏が始まります。併し、まだほんの二組か三組出來たばかりで、來客の多數は舞踏室のもう一つ奥にある、薄暗い小さな部屋に集まつて、何か頻に笑ひ興じてゐる樣子です。

イゴオル君が行つて見ろと言ふので、私もその部屋へ這入つて見ますと、そこは書齋らしい所で、壁には希臘の彫刻の寫眞が二三枚掛けてありました。部屋の眞ん中に卓が置いてあつて、その上に青い笠の掛かつたランプが一つ置いてあります。客も家の人もその卓を取り圍んで頻に何か面白がつてゐるやうですから、私も人の後から覗いて見ると、手洗ひのエナメル盥に水が一ぱい張つてあつて、その上に、胡桃の殼を半分に割つて、それに火のついた短い蠟燭を立てたのが、船のやうに浮んでゐるのです。金盥の縁には、中へ向けて、白い舌のやうな小さな細長い紙が澤山列べて貼つてあつて、その紙の先が水に濡れないやうに空に浮かしてあります。紙には一つ一つナタアリアだとかダアリヤだとかオリガだとかいふ女の名が書いてあるのです。男の客は一人一人順に出て、指を水の中に突つ

込んで、蠟燭の身の倒れないやうに、そつと水を丸く掻き廻して、十分勢のついた所で手を水から抜くのです。蠟燭の身はその水の流れに乗ると、金盥の縁の近くを幾度かぐるぐる流れて廻るのです。それでどれかの紙に火が燃えつくと、その紙に書いてある名の女が、その水を廻した人のお嫁さんになるといふのです。いくら水を廻しても蠟燭の身が動かないで、紙の側へ行かうともしない事があります。一度で勢よく紙に近づいて二三枚一緒に焼いて了ふ事があります。あつちの紙の側へ行つては又離れ、こつちの紙の側へ来ては又違つて離れて行くのがあります。それが如何にも水を廻す一人一人の心を現はしてゐるやうで面白いのです。婦人達は後から一々その結果を覗いて見て、「あら、あなたは意気地なしねえ。」とか、「あなたは浮気者だわ」とか、「あなたは迷つてばかりゐるのねえ。」とか言つて、手を打つて何かと囃し立てるのです。

私にも遣れと言へますから、構はず遣つて見ました。私の動かした蠟燭の小舟は、金盥を四分の一も廻らない内に、直ぐ一枚の紙に燃えついて了ひました。気の早いのには私も驚きました。燃えついた紙にはソフイヤといふ名が書いてありました。「ソフイヤア」「ソフイヤァー」といふ声が、婦人達の間にそれからそれと伝はりました。

レジツスヰヒいスウヰルジユツキイ氏は私の肩を叩いて、「日本人は [illegible] だ。[illegible] だ。歐羅巴人は優柔不断で駄目だ。見給へ。みんなの廻すのは、あつちへ行つたりこつちへ来たりしてはかゞし

てゐて、中々燃えつきやしない。君のは直ぐだ。」と言つて、愉快さうに聲を上げて笑ひました……

一部の婦人連は、もう一つ別の机で、小さな鐵の器に鉛の小さい塊りを入れて、それをアルコホル、ランプの上に翳して、一生懸命に溶かしてゐるのです。何をするのかと思つて見てゐると、鉛の十分溶けた頃を見計らつて、その鐵の器を側に水の張つて置いてある金盥の中へジユウツと音をさせで突つ込むのです。鉛は水の中で踊るやうな形をしながら固まつて了ひます。その十分冷えるのを待つて、水の中から取り出して、その形が何の鳥に似てゐるとか、誰の顏に似てゐるとか言つて笑ひ興ずるのです。その遊びには何か辻占のやうな意味があるのではなからうかと思はれます。スタニスラウスキイ氏はその眞白な頭を、若い婦人達の間に突つ込んで、頻にこの鉛溶かしをやるのでした。

そこにはいつの間にか、美術座の舞臺で幾度も見た事のある若い女優のコレネワ孃とコオネン孃とが來てゐました。コレネワ孃は少し目尻の下がつた可愛い丸顏で、なりは餘り大きくありません。まだ年は十九位でせうか。「ペエア。ギユント」のソルエイジで子供からお婆さんになるまでの女を見せたのもこの人でした。「櫻の園」のアアニヤでは最後の幕でひどく泣かされました。「田舍の一月」のオリガではボレスラウスキイの學生との對話の間に、何とも言へない可愛らしいお孃さんを見せて呉れました。若し獨逸か英吉利にこれだけの女優が一人ゐたら、どんなに騷がれるでせう。そのコレネワ孃はまるでスタニスラウスキイ氏の娘か何かのやうに、一向取りすました所がなく、みんなと一緒に

笑ひ興じてゐるのです。如何にもおつとりした、有福な家のお嬢さんとでも見えさうな人で、女優「らしい」所は薬にしたくもありません、コォネン嬢はコレネワ嬢より稍鋭い印象を與へます。一つは目の Teint な所にも依るのでせうが、一體に着せぎすで、なりが小さく締まつてゐて、動作の敏捷な所がさういふ感じを與へるのだらうと思ひます。役から言つても「生ける屍」のマアシャだの「ペェア・ギュント」のアニトラだのといふ、どつちかと言へば稍烈しい所のある人物が得意です。併し、一面に於いては「青い鳥」のミチルのやうな、如何にもあどけない子供らしい感情も持つてゐるのです。この人も年はまだ十九か二十でせう。中々の美人で、歌も踊も巧うございます。併し、この人にも一向に優らしい所はありません。軍人か學者の家のお嬢さんらしい如何にも愼ましやかな人なのです。

客は閑談の方にも、餘り注目にも飽きて來たと見えて、追々舞踏室が賑かになつて來ました。なりの小さいお婆さんは、さつきから殆んど休みなしにピアノを弾いてゐるのです。それが少しも面白さうでもなければ、詰まらなさうでもないのです。如何にも眞面目に、忠實に、子供達のお守をしてゐるといふ風で、前に舞踏の Arrangement をしてゐる燕尾服の大學生の注文を一々心配さうな顔をして聞いて、その注文通りに曲を弾くのです。

舞踏ではこの大學生と舞臺監督のスウレルジュツキイ君が一番活動しました。尤もスウレル君のは

彌次る方なので、人の組にしてゐる婦人を横合から飛び込んで行つて自分の相手にしたり、相手がなくなると一人で手を拍ちながら座敷中を飛び跳ねて歩くのです。大學生は大分舞踏が得意と見えて、綺麗に磨き上げた顏を眞赤にしながら、自分が風變りな踊りをして見せたり、みんなの舞踏に號令を掛けたりするのです。私は初めこの大學生を役者だと思つて、その積りで色々話をしました。ところが話の途中で、「僕は役者ぢやありません。大學生です。美術座の友達なのです。」と言はれて、大に恐縮したのでした。

そこへムウラトワといふ美術座の老練な女優がやつて來ました。「どん底」のワシリイサを初演以來勤めてゐる人で、「生ける屍」のナスタアシャ・イヷノウナではこれと同じ種類の藝を見せ、「田舎の一月」のリイザベタだの、「ワアニャ伯父さん」の老母などでは全然種類の違つた藝を見せてゐるのです。この人に私に紹介されると直ぐ、極めて達者な獨逸語で、立て續けに色々な話をしかけました。私が一々それに答へると、Ach so! Ach so! と忙しなく返事をして、直ぐ又次の質問を掛けるのです。色々日本の話が出てゐる内に、ムウラトワ夫人はふと Sada Yacco の事を言ひ出しました。「あの人は Temperament を澤山に持つてゐますね。實に立派なものです。私も一度一緒に芝居がしたいと思つてゐますが、餘り向うのなりが小さいから駄目ですね。」ムウラトワ夫人は痩せてはゐますが、可なり丈の高い婦人なのです。「Sada Yacco を何處かで見たのですか。」と私が聞きますと、幾度も見ました。

ペテルブルグでも見ましたし、それから外でも見ました。」と言ふのです。私はムウラトゥ夫人のやうな立派な女優がどうして日本の女優などに感心したのか、その理由を知るに苦しみます。私は嘗てルイギイ・ラアジイといふ伊太利人の書いた有名なエレオノオラ・ヅウゼ傳の中に、幾枚かの寫眞入りで「ハナコ」の事が引き合ひに出てゐるのを見て、その餘りに意外なのに驚いた事があります。ムウラトゥ夫人の言ふ事もやはりさうした歐羅巴人らしい見方から來てゐるのでせう。

スタニスラウスキイ氏は二人の話を傍で聽いてゐましたが、やがて「僕はまだハナコを見ないのだが、實際はどうなのだ。」と聞くのです。私は丁度ムウラトゥ夫人の何處かへ立つて行つてゐないのを幸ひに、"Sie ist kein Künstler!"と稍激越な調子で言ひました。併し、私はスタニスラウスキイ氏に"Warum?"と聞かれて、もう一言も返事をする勇氣が出なくなりました。私共にとつてこの問題に"Warum?"はないのです。私はその瞬間に日本人たる私と歐羅巴人たるスタニスラウスキイ氏との間に、非常に遠い隔たりのあるのを感じて、何とも言へぬ寂しい感じに打たれました。併し、スタニスラウ、キイ氏に私のその時の心持が分かる筈はありません。氏は更に問ひ詰めて二言三言の事を聞くのです。私はもうゐても立つてもゐられません。私は日本中の恥を一人で背負つて立つたやうな氣がしました。私は眞赤になりました。「こんな人の名は日本で聞いた事もありません」私は冷汗をかきながら、やつとこれだけ言ひました。併し、スタニスラウスキイ氏はまた私を信用しない

やうな様子なので、私はどうして好いか分からなくなりました。

でも、聰明なスタニスラウスキイ氏は私の塞いでゐるのに直ぐと氣がついた様子で、何とはなしに氣の毒になつたのか、急に話題を變へて「日本でシャイロックを日本服でやつたさうだが、どうだつた。」と聞くのです。私はまさか山口定雄時代の事が傳はつてゐる筈はない。文藝協會か何かの聞き違ひだらうと思ひましたが、「私の子供の時分、そんな物を見たには見ましたが、無論つまらないものです。」と答へました。するとスタニスラウスキイ氏は「自分も何か日本の作をやつて見たいと思つてゐるがどうだらう。」と言ふのです。私は又眞赤になりました。スタニスラウスキイ氏はお世辭も何もなしに、飽くまで眞面目に、吾々日本人を同等な人間と見て話をしてゐるのです。氏は自分が日本人に比べてどれだけ尊い、どれだけ偉大な人物であるかを知らないのです。私は再び冷汗をかきました。

舞踏はこの間も盛んに續けられてゐます。若い士官だの、大學生だの、若いチェホフ君だのが、代り番こに私の所へ來て、踊れ踊れと言ふのです。「私は少しも踊れないのですから。」と言つても、「みんなだつてほんとに踊れるんぢやない。みんな出たらめ踊りなんだから君も這入り給へ。」と言つて聞かないのです。それでも私は強情に長椅子を離れませんでした。

その内に、スタニスラウスキイ氏が、何處かの娘さんを二人兩手に輕々と抱へて踊り始めました。その様子が可笑しいと言つて、みんなが手を拍つて喜ぶのです。私も誘はれて思はず笑ひました。私

はやつと又元の at home な氣持に歸る事が出來ました。

やがて食事の始まるといふ知らせがあると、みんな殘り惜しさうに踊りをやめて、隣りの食堂へ段段に繰り込むのです。私の席はリリナ夫人とスウレル氏との間でした。スタニスラワスキイ氏は私の筋向うに坐りました。一人一人の客の前に一々名札が置いてあります。私の前にも私の名を書いた札が置いてありました。その名札の裏に書いてある文句を、食卓の端にゐる人から順々に立つて、大きな聲で朗讀するのです。その文句には一つ一つ餘程可笑しな事が書いてあると見えて、一人がそれを讀む度にみんながお腹を抱へて笑ふのです。私も讀むのかと思つて、そつと名札の裏を返して見ましたが、私のには何も書いてありませんでした。食事はこの間にどん／＼進んでゐるのです。

ヰシネフスキイ氏が私に幾つだと言ひますから、三十三だと答へると、さうは見えない、二十六位にしか見えないと言ふのです。リリナ夫人が内の主人は幾つ位に見えると私に聞きますから、五十位ですかと言ふと、どうして、まだ／＼五十には大分間がある。と言ふのです。して見ると主人はまだ四十代なのでせうか。一體私はモスクワへ來て見て、美術座の役者が存外若い人達ばかりなのに驚いてゐたのですが、今その巨頭とも言ふべきスタニスラワスキイ氏の年を聞いて、又驚きました。

スュレルジツキイ氏は、さつきからの運動で餘程お腹が減つたものと見えて、盛んに物を喰べながら、方々に話相手を求めて、盛んに何かしやべつてゐます。私が「ハムレット」の光線の巧妙なの

を褒めると、「そんな事は important ぢやない、important なのは Spirit だ。」と言ひながら、自分の胸をナイフの柄で指さすのです。私はあれだけ細心な電氣の使ひ方をしてゐながら、それを如何にもつまらない物のやうに言つて了へるスウレル氏を實に豪いと思ひました。さうして美術座の豪い所は實にここにあるのだと思ひました。「ハムレットの舞臺はミスタア、クレエグが與へて呉れた idea に依つて吾々が作つたのだ。但し Spirit の方のレジイはみんな僕がしたんだ。だからプログラムにも、クレエグ氏の名と列べて僕の名を書いて置いたんだ。」スウレル氏は更にかう詞を添へました。私は『ハムレット』のプログラムにクレエグの名の外にもう一人美術座の舞臺監督の名が書いてあつたのを覺えてゐましたが、それがスウレル氏だとは今の今まで氣が附きませんでした。私はこの陽氣な、快活な、寧ろ大膽次なスウレル氏が、あの立派なハムレットを演出した人だつたのかと思つて、暫くの間呆れてその顏を見詰めてゐました。

「巴里へ「青い鳥」の監督で呼ばれて行つたのも僕だが、あれは向うの役者が駄目なので失敗だつた。まあ、金を呉れたから行つたのさね。あれでも二月許りゐたよ。」スウレル氏が更らにかう言つて、面白さうに笑ふのを見ながら、私は又或事實を思ひ出して、びつくりしました。

ゴオドン・クレエグの一派が伊太利で出してゐる『マスク』といふ劇場美術の雑誌で、私は一度こんな事を讀んだ事があります。マアテルリンクの夫人ジヨルジエット・ルブランが巴里で「青い鳥」

お演じようとして、モスクワのスタニスラウスキィ氏を舞臺監督に招いた。ところが、氏が忙がしいので、氏の右腕ともいふべき何とかいふ人が代理に行つた。その代理人はモスクワでこの芝居を始めて演じた時にも功勞のあつた人で、舞臺を作る職人達を inspire する天才を持つてゐる人だ。貴人はこの人を眞實な Mechanist として崇める。貴人はこの人の巧妙な光線の使ひ方に驚いてゐる。併しこの人の優れた所は、そんな事よりもつと高い所にある。巴里に於ける「青い鳥」の成功の秘密はこの人の人格の秘密である。といふやうな事でした。今考へて見れば、その代理人といふのがスウレルヂツキィ氏だつたのです。私は二度呆れて、二度その無邪氣な謎だらけな顔を見詰めました。スウレルヂツキィ氏はそんなにも知らないで、頻りに酒を飲んでゐるのです。「僕はまだ四十にもならないのだが、こんなに年を取つて見えるのは、みんな酒の罪だよ。」などと言ひながら、見る間に盃の數を重ねて行くのです。

私はもう酒の話どころではありません。「二三年露西亜語を勉強してから、又來たらあなたの弟子にして呉れますか。」眞面目に私がかう聞きますと、「いつでもやつて來給へ、そして舞臺へ出給へ。」と言ふのです。「舞臺へは迚も出られません。」と言ふと、「なに出られない事があるもんか、是非出なけりやいけない。」と言ふのです。「露西亜語は英吉利人にはむつかしいが、日本人にはきつとやさしい。」と言ふのです。

食後の菓子が濟むと、舞踏室で又一踊り始まるのです。スウレル氏の飛んだり跳ねたりは愈々盛んになります。外の人達も酒機嫌で、前より一層盛んに踊ります。踊る事も出來なければ唄ふ事も出來ないのは、これだけ集まつてゐる中で、私たつた一人なのです。

やがて、みんなで手を繋いで、家中驅け廻る事になりました。これには私もたうとう引つ張り込まれて、一番殿りを勤める事になりました。

私は引き摺られるやうにして、色々な部屋を驅けぬけました。寢室らしい所も通りました、便所らしい所も通りました。臺所らしい所も通りました。階上階下を問はず、どんな部屋でも訪問せずに濟まさないのです。最後に下男や下女が大勢集まつてゐる所を通り拔けて、玄關の階子段から、食堂へ出て、又元の舞踏室へ戻つて來ると、殘つてゐる人達が Bravo! Bravo! と言つて囃すのです。私は『櫻の園』の舞踏會の所で、丁度これと同じ光景を見たのを思ひ出して、この人達は自分の家でやつてゐる事と、全く同じ事を舞臺の上でやつてゐるのだなと思ひました。そしてそれに感心しました。

丁度そこへ、もう迚も見えないだらうと思つてゐたチエエホフ夫人の姿が見えました。若いチエエホフ君は伯母さんの來たのに氣がつくと、直ぐ走り寄つて、その手に接吻をするのです。夫人は兩手で甥の頭を抱へて、その額に接吻を返しました。私が名を名乘ると、夫人は十年の知己ででもあるやうに、私の手を取つて呉れて、私を長椅子の一つに招ずるのです。

若いチェエホフ君と私とは夫人を間にして腰を掛けました。夫人は黒い地味な着物を着てゐます。舞臺の上で幾度か見た、そのやさしい小さな目は、かうやつて側で見ると、一層温かい女らしい情に滿ちてゐます。私は文豪チェエホフがこの人を配偶に選んだ事に動きのない調和のあるのを感じました。私は文豪の生涯について夫人に聞きたい事尋ねたい事が澤山にありました。併し私の不躾を恐れる心と言ひ慣れぬ詞に妨げられた舌とは、終に一言もそれに言ひ及ぶ事を許しませんでした。私と夫人との初めての話題は、チェエホフの作の飜譯に就いてでした。「私は英譯か獨逸譯かならチェエホフの作を「ミエ」する事が出來ますが、佛蘭西譯はまるで分かりません。」チエエホフ夫人は餘り巧くない英語で私にかう言ふのです。「さう言へば、この間上げた手紙は間違つてはゐませんでしたか。」と言つて、夫人は如何にも卑下するやうに私の顔を覗き込むのです。私はこの謙遜な詞を聞いて、愈々夫人を慕はしくなりました。

それから美術座の役者の話になつたので、私は、「モスクヰンといふ方は一體幾つ位の方なのです。」と聞きました。若いチエエホフ君が口を出して「五十位でせう。」と言ふと、夫人は男の頭を打つ眞似をして、「冗談お言ひでない。まだ三十六位なものだよ。」と言ふのです。私が「どん底」のナタアシヤだの「三人姉妹」のマリヤだのを勤めるグルマノソワといふ女優を褒めると、「あの人は好い、全く好い。」と、如何にも心から同感するやうに言ふのです。

途端に直ぐ側の小卓に置いてあつたラムネの壜の栓が、どうしたのかひとりでポンと飛んで拔けました。夫人はあツと言ひましたが、それを見ると急に咽喉が渇くといふ樣子で、コツプを甥の前に突き出しました。そして甥の注いで吳れたラムネを如何にもうまさうに、ぐつと一息に呑み干しました。その動作の順序が如何にも自然で、丁度この人の芝居を見るのと少しも變りませんでした。

夜が更けるに從つて、踊りは益々調子附いて來ました。令息のイゴオル君と砂糖のツヂレウスキイ君とは、何處でいつの間に仕度をしたのか、一人は女一人は黑ん坊になつて出て來て、二人で Cake walk を始めたものです。スタニスラウスキイ氏はそれを見て、腹を抱へて笑つてゐます。二人は踊りを濟まして隣りの部屋へ引つ込むとみんなに拍手をされて、幾度も挨拶に出ました。

丁度そこへ美術座の花形とも言ふべきカチャロフ氏が燕尾服でやつて來ました。ハムレツト、『三人姉妹』の男爵トウゼンバフ、『どん底』の Baron などがいつもこの人のする役なのです。丈の高い、鼻目金をかけた、立派な風采の人で、どこかに學者らしい、貴族らしい匂のある役者です。この人は來るから直ぐ踊り始めました。

やがて又お茶になります。みんな又食堂に集まりました。『青い鳥』の麵麭になる、肥つたヴウワン氏の餘興があります。その餘興は小さな料理屋へ行つて、Menu を見ながら何を誂へても、一向出來るものがなくて困るといふやうな意味の極簡單なものでしたが、ヴウワン氏の如何にも自然で滑稽な

表情がみんなを快く笑はせました。
チエエホフ夫人は私にコニャックを一杯注いで呉れました。私は夫人と一緒にその盃を上げました。
不意に下の玄關の方でけたたましい鈴の音がするのです。「モスクヰンだ」「モスクヰンだ。」といふ囁きが、それからそれと傳はりました。誰かの發議で電氣のスヰッチが捩ぢられると、忽ち部屋は眞つ暗になりました。やがて、入口の戸が開くと、モスクヰン氏がぬつと這入つて來ました。みんなは暗闇で頻に息を殺してゐます。モスクヰン氏はなんにも言はずに澄まして暗闇に立つてゐます。暫く兩方で沈默の競爭をしてゐましたが、やがてモスクヰン氏が踵をガチャッとさせて、何か一言言つたのがひどく面白い事であつたと見えて、Bravo! Bravo! といふ喝采と共に部屋が再び明かるくされました。美術座で最も古い役者の一人であるモスクヰン氏、「どん底」のルカとして、「櫻の園」のエピホドフとして、「生ける屍」の主人公として、殆ど理想的と言つても好い藝術を持つてゐるモスクヰン氏は、鼻の低い、顎の出た、如何にもとぼけた顔をして、戸口に近い椅子に坐つてゐました。
モスクヰン氏は直ぐ好い聲で民謠らしい歌を唄ひ初めます。みんながこれに和します。やがてモスクヰン氏の勸めで、コオネン孃が唄ひ出します。又これにみんなが和します。いづれも「どん底」だの「生ける屍」だのにある歌のやうに、歌尻を細く長く引いた、如何にも悲調を帶びた歌なのです。
歌が一通り濟むと、Sasha, Vanya, Sasha! Vanya, Sasha, Vanya! といふ風に、男の名と女の名を交

り番こに歌のやうに節をつけてモスクヰン氏が唄ふのです。みんなもそれに和して、暫く同じ二つの名を繰り返して唄ふと、やがてゴリカ！　ゴリカ！　と何かを命令するやうな聲が方々から起るのです。すると夫婦らしい婦人と紳士とが立つて、みんなの前で接吻をするのです。みんなは眼と耳を澄ましてその音を聞かうとするのです。スタニスラウスキィ氏の夫婦も、とう／＼この運命を逃れる事が出來ませんでした。それを見て、令嬢や令息まで手を叩いて喜ぶのです。

やがて又みんな舞踏室へ戻つて、又一踊り踊るのです。肥つたヅゥワン氏が滑つて轉びます。カチヤロフ氏は一人でコサック踊りを始めます。夜がいくら更けても、若手が加はつて來るので、踊りは益々活氣を帶びて來ます。令嬢のキィラさんなどは踊つて踊つて踊りぬいて、髪なども滅茶滅茶に崩れて了ひました。それでも構はずに頭を押さへながら、やつぱり踊り續けるのです。

スタニスラウスキィ氏が私の本を包んで來た三越の十二支の風呂敷を部屋のまん中で廣げて見て、「これは不思議なものだ。」と言ふと、みんながその廻りへたかつて、その風呂敷を同じやうに不思議がるのです。

チエエホフ夫人は私が踊りもせず唄ひもせずにゐるのを不思議に思つて、「日本では一體かういふ時にどんな事をするです。」と訊くのです。私が返事に困つて、「さあ、まあ歌でも唄ふのですねえ。」と言ひますと、側で聞いてゐた大學生が、「では日本の歌を唄つて聞かして與れ。」と言ふのです。私は急々

困つて、「私は全くその方の才能がないのですから。」とか、「三味線といふ楽器がなければ唄へないのです。」とか言つて、たうとうごまかして了ひました。

いつの間にか、一人減り二人減りして、客の数は大分もう少なくなつてゐました。凍つた硝子窓の外はいつの間にかもう白んで来てゐます。もうモスクヰン氏もゐなければ、主人夫婦の姿も見えません。私はいつまでもいつまでもこの家にゐたいやうな気がしましたが、さうも行かないので、まだ起きてゐた令嬢と令息に別れを告げて、玄関へ出ると、もう朝の光で明かるい階段の下でコオネン嬢と若い役者のボレスラウスキイ氏とが二人で立ち話をしてゐました。私が別れを告げると、コオネン嬢は、「ダスヰダアニヤ」と、幾度も露西亜の「左様なら」を言つて、子供らしく眼を細めました。

下男に外套を着せて貰ひながら、露西亜流に幾らかを握らして、表へ出ると、帰りの客を当てに辻待の橇が一台、直ぐ家の前に留まつてゐました。

私は刺すやうな朝の寒気を突つ切つて、白く凍つた雪の上を、この一晩の事で頭を一杯にしながら少しも寒いとも思はずに、引き摺られて帰りました。

イプセンの墓

ストックホルムからクリスチアニアへ來る汽車の中で會つた二人の人を、私はいまだに忘れることが出來ません。

一人は「鴨」のグレゴオル・エルレを思はせるやうな、或鐵工場の持主の息子でした。目の小さい、頰骨の出た、髮の毛の薄い、年寄じみた青年で、新聞を讀みながら、時々私の顔をじろ〳〵と見る樣子が、始めの内は餘り愉快な印象を與へませんでしたが、窓から見える景色の事か何かから口が開いて、段々話をして見ると、青年は思ひの外好人物で、しきりに人の身の上をも尋ね、自分の身の上をも隱さず話しました。青年は少しばかり英語が使へるのです。

身の上と言つても、別に小說的な事があるのではありません。唯自分は或鐵工場を持つてゐる者の息子で、親父の爲事を助けてゐる。母は故鄕の方にゐるが、故鄕は鐵工場のある山の方とは大變に離れてゐる。自分は今故鄕に母を尋ねて、これから工場の方へ歸るところである。といふ位な話なのです。併し、これだけ聞いただけで、私はもうグレゴオルのモデルでも見つけたやうな氣がしました。

この青年がエネルンといふ大きな湖水の側のクリスチイネハアムンといふ所で降りて、動き出した汽車の窓から首を出してゐる私に向つて、幾度も幾度も帽子を振りながら、山の方へ歸つて行く姿を見た時には、もしやあの山の上に青年の父はゼルビイのやうな女と一緒に棲んでゐるのではあるまいかなどと、そんな事まで思はれるのでした。

私が汽車の中で一緒になつたもう一人の人といふのは『吾々死者の目覺めた時』の Diakonissin か思はせるやうな尼さんでした。この尼さんは鐵工場の青年が乘つてゐた時分から、私の室に乘つてゐたのです。青年が降りて了ふと、私はこの尼さんと二人きりになつて了ひました。

尼さんは白い表紙の、假綴の、詩集のやうなものを一生懸命に讀んでゐました。私も何も言ひません。尼さんも何も言ひません。

尼さんは時々席を立つて、一等室の方へ參りました。そして又暫くして戻つて來ました。どうも誰かの供をしてゐるやうに見えるのです。一度尼さんが席を立つた留守に、私はそこへ置いて行つた詩集の白い表紙に黒い字で刷つてある本の題を讀まうと思ひました。「Dikter Incognito av Andreas Österlin」と書いてありますので、そつと懐中字引を引いて見ましたが、Dikter といふ字がどうしても見つかりません。唯 Incognito といふ親しみのある字が妙に目の前へ迫つて來て、しきりに心細いやうな、暗いやうな氣持を誘ひ出すのです。私は一等室の方にもしや雪のやうに白いショオルをかぶつて、人

の靈魂の底まで見通すやうな日をしたイレエネがゐるのではないかと思ひました。

尼さんはクリスチアニアまでずつと一緒に來ましたが、着いた時はもう日の暮れでもありましたし、停車場をうろ〳〵してゐる内にたうとう私は尼さんをも尼さんの連れをも見はぐつて了ひました。

カアル・ヨハンス、ガアデのグランド、ホテルは、イプセンが晩年毎日のやうに通つたカフエエのある家です。私はここに宿をとりました——イプセンがミユンヘンだのドレスデンだの羅馬だのの外國生活を終へて、久しぶりで國へ歸つて來た時、婦人連がこの偉大な自國の詩人を招待して御馳走したのも、やはりこのグランド、ホテルで、まだその時分の事を覺えてゐるといふお婆さんがこのクリスチアニアにはゐるといふ事です。

着いた晩は勞れて直ぐ寐ました。

あくる朝起きると、私は直ぐ町の地圖を持つて、ホテルを飛び出しました。

ストツクホルムの案外小さな町なのに驚いた私は、このクリスチアニアの更に小さいのに驚きました。そして、ストツクホルムで、どうしてこんな町からストリントベルクのやうな豪い人が出たかと驚いたやうに、このクリスチアニアでも、どうしてこんな町からイプセンのやうな豪い人が出たらうと思ひました。町の大きさから言へば日本の東京などは何人ストリントベルクやイプセンを出したら足りるでせう。

それでもカアル・ヨハンス、ガアデはストツクホルムのドロツトニング、ガタアンより遥に道幅が廣いのです……私はこの大通りを奥の方へ、足に任かせて歩き出しました。

私は偶然にも見たい見たいと思つてゐた國民劇場の前へ出ました。劇場の前の廣場にはビヨルンソンの銅像とイプセンの銅像が立つてゐます。ビヨルンソンはインツアネスを着て、心持ち足を開いて立つてゐます。外套の前をすつかり開けて、腕を張つて兩の拳を兩方の腰の骨に當ててゐます。心持ち突き出すやうにしたチヨツキの胸には時計の鎖も見えてゐます。

イプセンはフロツクコオトを着て、兩手を後へ廻してゐます。そして兩足をしつかり揃へて立つてゐます。服の釦は四つとも掛かつてゐます。

この二つの彫刻がステフアン・ジンヂングの傑作だといふ事は前から本で讀んで、知つてゐました。よく旅行記などを見ますと、かういふ偉い人の銅像の前に立つて、色々歴史的な感想に耽る人があるやうですが、私にはまたさういふ經驗がありません。私はいつも唯ぼんやりして了ふだけです。この場合もさうでした。

私はなんにも考へずに唯ぼんやりイプセンの足の下に立つてゐました。いつまでもぼんやり立つてゐました。

國民劇場の入口の上には、イプセンの名とホルベルグの名とビョルンソンの名が大理石に金字で彫つてあります。この劇場はまだ諾威が獨立しない時分に出來たので、その當時ストックホルムに住んでゐた國王が少しもクリスチアニアに好意を持たないのを憤慨して、そつちに王立の劇場があるなら、こつちは國民の劇場を立てて見せるといふわけで、このクリスチアニアの市民の金を集めて建てたものださうです。近代伊太利ルネッサンス式の建築で、新しくはないがどつしりとした劇場です。

私は劇場の横へ廻つて、木の框にはめて出してある、その日の出し物の廣告を見ました。Bjærg-Ejvind og hans Hustru とあります。私は例の小さい字引を衣兜から出して、構はず側から字を引いて見ました。そして og hans Hustru が and his wife だけの意味なのにがつかりしました。その次の日の出し物はシエエクスピアの Livet i Skoven とあります、これは直ぐ下に英語で As you Like It と書いてあつたので字引は引かずに濟みました。その又明くる日が Hedda Gabler です。私はやつと見たいものにぶつかりました。

國民劇場の直ぐ前で乘つた汚ならしい自動車は、大學の横手から美術館の前を通つて十分と走らない内に、或寂しい電車道で留りました。私はイプセンの墓のある墓地へ行けと運轉手に命じたのです。墓地の名は Vor Frelsers gravlund と申します。電車道に直ぐ喰つ附いてゐて、通り拔けの近道に

も、子供の遊び場にもなつてゐるやうな所です。

小さな鐵の門を押して這入りますと、中は中々廣いものです。芝が植はつた山もあれば白樺の木も澤山に生えてゐて、ちよつと何處に誰の墓があるか分かりません。

私はやたらにそこら中歩き廻りました。山へも登つて見ました。又それから、降りても見ました。どうしてもそれらしいものが見つかりません。

傍に私がうろ／＼してゐると、通り掛りの三十位な奥さん風の人が、

「あなたイプセンのお墓を探して入らつしやるんでせう。」

と、極めて明快な英語で言ふのです。

「さうです。」

「そんなら、あなた、そつちへ入らしては駄目です。そらあすこに丈の高いオベリスクが見えるでせう。あれがイプセン。」

と、山の麓の方を指さして、

「それから、ビョルンソンが直ぐそこ。」

と、私の立つてゐる上の方を指さして呉れました。私はまだはつきりそれと分かりませんでしたが、大體の見當はつきましたし、あまりしつこく聞くのも厭なので、

「分かりました。どうも有難うございます。」
と禮を言ひますと、その女の人は笑ひながら、どんどん下の方へ、降りて行つて了ひました。
私は女の人の敎へて吳れた方へ行つて見ましたが、やつぱり分かりません。私は又暫くあつちへ行つたりこつちへ行つたりしてゐました。
もう迚も今日は駄目だ。あした誰かに案内でもして貰はうと思つて、山を降りますと、下に十五六の男の子が二人、ベンチに腰を掛けて遊んでゐました。
私はかう聞いて見ました。
「君達は英語が話せますか。」
「いいえ。」
と言ふやうに。二人は首を振りました。
「ぢやあ獨逸は。」
「少し話せます。」
「では聞きますが、イプセンの墓はどこにあります。」
「あすこです。」
子供はやはりさつきの女の人が指した方を指すのです。

「おやあビヨルンソンのは。」

子供は直ぐ目の上の山を指しました。そこにはまだ花や木の葉で蔽はれた、墓碑も何も見えぬ新しい墓があるのです。

「あれですか。」

「あれです。」

私は直ぐと山の上へ駈け上がりました。

ビヨルンソンの墓は、何といふ木のか貧素な木の葉と細い小枝と黄いろい菊の花ですつかり蔽はれてゐました。私はその前をさつきから幾度通つたか分からないのです。花と木の葉があるばかりですもの、幾度通つても分かる筈がありません。

私は帽子をぬいで、暫くその墓の前に立つてゐました。さつき銅像の前に立つた時と同じやうに、やはり唯ぼんやりと立つてゐたのです。

二人の子供は下から頻に私の様子を見てゐます。

私はまだイプセンの墓が分からないので、もう一度好い加減な方角を指してあつちかと聞きました。

子供達は笑ひながら、道の方を迴つて離れて行つて、或墓の前に立ちました。さうして頻に私を呼び

ます。

私は子供のゐる方へ山を降りて行きました。子供の立つてゐる前にある墓は、やはりさつきから幾度も私の見た墓です。

「これですか。イプセンの墓は。」

「さうですよ。」

私は注意して見ました。

成程、丈の低い鐵柵の正面にＨとＩとを組み合はした、金の紋章が附いてゐます。併し、墓にはなんにも字が彫つてありません。磨ぎ上げたラブラドル石のオベリスクの眞中に唯鐵槌の形が極薄く、細い線で彫つてあるだけです。

鐵槌…………

私はイプセンの一生に面と向つて立つたやうな氣がしました。鏡のやうなオベリスクの面はポプラアの暗い葉をも寫してゐます。白樺の明かるい幹をも寫してゐます。白い雲も、青い空も、そして極東から遙々來た黄いろい顏の瘦せこけた青年の姿をも寫してゐます。

私は始めてイプセンの一生に出會つたやうな氣がしました。イプセンの Literatur も、イプセンの演劇も、イプセンの寫眞も、イプセンの銅像も、みんな消えて了ひました。

鐵槌…………

私の小さい心は粉々に碎かれました。私の小さな研究は悉く無意味のものとなりました。

「……ギイナがナラダを伴ひに這入ると、ヤアルマア、上手奥の隅に立てかけてある細い竿で日除けを直す。(何か一つする度に溜息をついたり、延びをしたりする)それから舞臺の中央にぼんやり立つて、衣兜からハンケチを出して、鼻をかむ。それからやつと机へ戻る……」

かう言つた私の演劇研究が、私を「人」にするのに果してどれだけの力があるでせう。

私は今何をしてゐるのでせう。私は何をしに故郷を遠く離れて出て來たのでせう。

私は大事な或物を忘れてゐるのではないでせうか。

「今日の劇場美術はプロフエツソル、ラインハルトや露西亞のバレエを標準とすべきではない。レオナルドやブレエクやフロオベルやフイツトマンやペエタアやラスキンやニイチエなどを標準とすべきである。」と言つたゴオドン・クレエグの詞が非常に力強く思ひ出されて來ました。

鏡のやうなオベリスクに映る物の影は、どこまでも／＼深く深く私を連れて行きます。

鐵槌はその海のやうに深い影の世界で、一きは重く強くヅシン／＼と響きます。

私は自分の立つてゐる所が分らなくなりました。

“Brich den Weg mir, Schwerer Hammer, zu des Berges Herzenkammer ”（『重き槌よ、我に道を開け。山の心室に到達するまで』）

イプセンの若い時書いた『鑛夫』といふ詩の内にかういふ文句があります。イプセンの眞の精神はそれを表はしたものださうです。

これはホテルへ歸つてから、ベデカア（案内記）で知りました。

ダルクロオズ學校訪問

ヘルラウア街道の事。一人の若い婦人がドレスデンの市街電車に乗つてゐる――ヘルラウア行。婦人は小さな黒い手提を持つてゐる。大都市の人としては特別に質素な物堅い服装をしてゐる。そして無造作な美しい結ひ方をしてゐる。この婦人がダルクロオズ學校の女生徒である事は明かである。かの女の側に或貴婦人が坐つてゐる。貴婦人は何かを確めようとするやうに、幾度となくダルクロオズ學校の女生徒をじろじろ見てゐたが、とうとう思ひ切つて、物優しくその方へ身をねぢ向けた。「失禮でございますが、お嬢さん、若しやあなたはジヤック・ダルクロオズの體操學校の方ぢやございますまいか。」若い婦人はさつと顔を赤めて、否定するやうに言つた。「いいえ、わたくしはジヤック。ダルクロオズの律動學校といふものは存じません。」「若しわたくしの申し上げやうが惡かつたら御免遊ばせ。」貴婦人は苦りきつた顔で語いで、「わたくし、あの學校は非常に同情してゐるとばかり思つてをりましたの。併し、若しあなたがもつとよくあの學校の事をお話へ下すつたら、わたくしもお禮を申しますわ。」「わたくし共の學校で何が教へられるかといふ概念をあなたにお傳へするには、わたくし共の學校の生徒がどういふエレメントから成り立つてゐるかそれをお話しするのが一番宜しからうと存じます。わたくし共の學校の生徒には、音樂家がゐます、小學校の教員がゐます、高等學校の教師がゐます、どうかすると、踊の師匠が女の弟子を幾人か連れて這入つて來てゐます、美學の見地からここの教育に同情を持つて

ゐる上流の婦人達も見えます、女流教育家がゐます、オペラ唄ひや俳優がゐます。樂長がゐます。――まだ出來上がらない人や、もう出來上がつて既に實際場裡に立つてゐる人がいろ〳〵雜つてゐるのです。まだその上に、ヘルラアウの小學校の子供全體と、學齢未滿の子供達が大勢ゐるのです。總てこれらの人々は、てん〳〵に全く違つた要求を以て、わたくし共の爲事に向つて來るのです。總ての人が何か自分だけの利益を見つけます、そして、總ての人が暫くするときつとかう感じます、この教育法には、自分達が最初に求めたものより遙に多くのものがあると。」「さうです。それはほんとに驚くべき事でございます。併し、わたくしはあなた方の御研究が特に何にあるのか、一層分からなくなつたと申し上げねばなりません。」「それはさうでございませう。併し、今わたくしがわたくし共の學校の教育の式について小さな講義を致したところで、それがあなたのお役に立たうとは思ひません。どうぞ學校へ一度入らして參觀をなさいまし。もつと好い事はわたくし共と一緒にやつて御覽なさる事です。さうすれば、わたくし共の教育法についての一番美しい理論をお讀みになるより、もつとよくお分かりになるだらうと存じます。韻律體操（Die Rhythmische Gymnastik）は理解の事實ではなくて、經驗の事實なのでございますから。」（グスタアフ・ユルデンシユタンア）

四月二十日（一九一三年。）ドレスデン。

けふは日曜日です。朝十一時頃に起きて、ホテルの窓から外を見ますと、人通りは中々盛んですが、店といふ店はみんな戸を締めて、飾り窓の幕をおろしてゐます――伯林でも商賣は休みますが、一體に飾り窓などはいつもの通りで、幕などはおろしません。ちよつと外から見ると、ふだんの日のやう

に商賣をやつてるやうにも見えます——これだけ、伯林などよりはここの方が古風なのでせう。

けふはダルクロオズの學校を訪ねる豫定なので——私がこの町へ來た主な目的はこれでした——食堂で朝の食事をしながら、ホテルの主人に、道順だの交通機關の事だのを色々と尋ねました。

併し、私がどこへ行かうとしてゐるのか、それがホテルの主人に分かるまでには、可なりな時間を費やしました——私は學校のある土地の名を讀み違へてゐたのです。

ヘルレラウ Hellerau。誰も讀み違へるやうに、私もかう讀み違へてゐたのです。そして、それで好いものだとばかり思つてゐたのです。ところが、それではどうしてもホテルの主人に通じないのです。段々聞いて見ると、ヘルラアアウ Hellerau なのです。聞くまでもなく、詞の組立から見てさうに違ひないのですが、所の名だけに誰もちよいとそれに氣がつかないのですね。それにしても、たつたそればかりの違ひで話がまるで通じないといふのは、一寸不思議のやうに思はれますが、實際この國の人の耳は、よく言へば纖細なのですし、惡く言へば融通が利かないのですね。こなひだも伯林で或お嬢さんと芝居の話をした時に、「イプセン、チユクルス」と言ふべきのを、私が不注意にも「イブセン、チクルス」と言つた爲に、話が二十分も進まずにつかへて了つた事があります。私の或友達は倫敦で、何か露西亞文學に關する本を買はうと思つて、或古本屋へ行つたのでしたが、ラシアン、リテレチユアと言ふべきのをルシアン、リテレチユアと言つた爲に、話が分からなくなつて、四十分か

ら待たされたといふ話です……

ヘルラアアウへはポストプラッツから、電車で乘換なしにずつと行けるといふ事が分かりましたから、食事を濟ますと、直ぐ出かけました。ホテルの門口を出て、ヰルスドルツフアア、シトラアセを西へ一二町行くと、直ぐ中央郵便局の前の賑かなプラッツへ出るのです。

停留場に立つて、方々から來る電車の番號を注意してゐますと、やがてヘルラアアウへ行く番號のが來ました。私は直ぐ乘りました。人出の割に電車の中は込んでゐません——ヘルラアアウまでの切符を買ふと、僅に二十五文です。

電車は王宮とツヰンガア——ラファエルのマドンナが神樣のやうに祀つてある畫堂——の間を通つて王立オペラと宮廷寺院との間のテアタアプラッツへ出ました。このプラッツからこの四つのどつしりした建物を見廻しますと、誠にこの都を「ロココの故郷」と言つた人のあるのも尤もだと思はれます。ここの建築には、伯林でよく見た淺薄輕浮な獨逸ルネッサンスなどには探しても求められぬ根強い「力」があるのです。

電車は直ぐフリイトリッヒ、アウグスト橋へ掛かりました。電車の中から振り返つて、舊市街の河岸のテラッセを見ますと、女中らしい女や職人らしい男が大勢、毎日見てゐるに違ひないエルベ川を珍らしさうに眺めてゐるのです。エルベの上流は、水蒸氣を含んだ青い木立と薄青い空とに霞んで、

如何にも春らしい、のどかな氣持を誘ふのです。

電車は新市街の大通りを北へ北へと參ります。人が出てゐるとは言つても、伯林の日曜などとは違つて、至つて靜かなものです。アルバアトプラツツへ來ると、右の方に王立劇場が見えます。昨今見たいと思ふ出し物もないので、旅を急ぐ私はこの劇場へ足を踏み入れずにこの都を立たなければならないのです。尤もオペラのかはりに參りました。ここのオペラは劇場建築から言つても、舞臺裝置から言つても、伯林の王立オペラなどより遙に好いと思ひました。私は伯林で見て失望した "Ariadne auf Naxos" をここで見て、すつかり感心して了ひました。同じ曲が Regie 一つで好くもなり惡くもなるといふ實例の一つを、又私はここで得たのです。

電車は間もなく町を離れて、兩側に森のある靜かな田舍道に掛かりました。電車を降りて、森の中へ隱れて行つて了ふ人があります。ふいと森の中から飛び出して來て、電車へ乘つて來る客があります。車掌は車掌臺の上で、土地の人と聲高に世間話をしてゐます。如何にも田舍らしい暢氣な氣持で、もよいよ歐羅巴へ來てゐるやうな氣がしません。

電車は爪先上がりの長い坂を登り始めました。道の兩側にはまだ植ゑつけたばかりらしい、櫻の苗木が貧しい花をつけて、規則正しく列んで立つてゐます。日本の祭禮の造り花でも見るやうな色の薄い、勢のない花ですが、それでも櫻はやつぱり櫻です……私はふと日本の事を思ひ出しました。子供

の時の「お花見」の Impressions が、夜が明けてから思ひ出す夢のやうに、ぼつりぼつりと頭の中で目を覺まして來ました。暖かに霞んだ空……長い鐵橋の人込み……低く凝つて動かぬ雲のやうな土手の櫻……紅白の段だら幕を屋根に張つた花見船……風船の笛の悲しい泣き聲……子供の手を切れて離れて、高くへ高くへと小さくなつて行く赤い風船……

道の左側に、薄茶色の壁に赤い屋根を載せた、同じやうな四角い形の、小さい家が澤山に見えて來ました。短い着物を着た裸足の子供が五六人、さういふ家の間から駈け出して來て、嬉しさうに電車を見て何か言つてゐます。電車は美しいヘルラアアウの (Gartenstadt に着いたのです——同車の人は村の入口で大抵降りて了ひました。乘り手は私たつた一人になつて了ひました。

電車は岡坂を少し登つて、左へ曲がると、青々とした、廣い、岡の上のやうな所に出ました。電車の線路は建物も何もない、草の中でおしまひになつてゐるのです。私が一人寂しく電車を降りると、運轉手も車掌も一緒に車を降りて、立ちながらのどかに烟草を吸ひ始めました。ここにも村の子供が四五人集まつて、物珍らしさうに、笑ひながら私の顏を見てゐます。併し、伯林の場末の子供のやうに、直ぐ « Japaner ! » などと大きな聲でからかひなどはしません。恐らく「日本人」といふ詞さへこの土地の子供はまだ知らないでゐるのでせう。

「ドレスデンへ歸る終電車は何時頃です。」

かう私が訊きますと、

「さう、まあ四時半頃ですね。けふは日曜で早じまひです。」

と、かう車掌が答へるのです。

ダルクロオズの學校に直ぐ私の目の前にあらはれました。建築の雜誌や美術の雜誌で、前から見覺えのある、一種不思議な感じのする大きな建物です――窓と窓との最も簡素な表現です。建物の形や大きさは違つても、薄茶色の壁や赤い屋根の色は、この村の他の家と全く同じなのです。ダルクロオズ學校は恰もヘルラアアウの王城をなしてゐるやうに思はれます。

青々とした麥畑の間の白い道を通つて、學校の前の廣場へ出ました。四本の四角い柱の上に三角の屋根をのせた、見上げるやうな高い玄關に、おもちやの積木細工を廓大したやうに見えます。屋根のファサアドの眞ん中には黒と白との二つ巴の紋がついてゐます。

人影一つ見えません、人聲一つ聞こえません。勿論、日曜で學校は休みなのでせうが、それにしても餘りの寂しさです。いくら日曜でも寄宿制度の學校なのだから、練習の一つや二つは見られるだらう、少くとも生徒の一人や二人には會へるだらう――私はさう思つてドレスデンを出て來たのですが、この分ではとても駄目だらうと思つて、がつかりしました。

私はせめて學校の内部だけでも見せて貰はうと思つて、玄關の段々を上がりました。劇場のやうに幾つもある入口の一つを押して中へはひると、そこは前房やうの廣い廊下でした。丁度私がはひると入れ違ひに、お父さんらしい髭の生えた質朴な紳士と、その息子らしい美しい少年とが他の戸口を排して、その廊下を出ようとしてゐました。多分新たに入學を乞ひにでも來たのでせう。

私は早速そのお父さんらしい人に呼びかけました――廣い前房には實際誰も呼びかける人が他にゐなかつたのですから。

「ちよつと伺ひますが、學校の方が何處かにお出ででせうか。」

紳士は片言ながら私の口から出る獨逸語と私の皮膚の色とを、考へ比べるやうな樣子で、不思議な目つきをして私の顔を見てゐましたが、やがて――

「二階の Bureau にお出でです。」

と、ぶつきらぼうに答へながら、左手の階子段を指さすかと思ふと、忽ち戸の外へ出て了ひました。

私は廣い廊下にたつた一人取り殘されました。と見ると、左手の階子段の下には、いつもなら受附でもゐるのでせう、机が一脚に椅子が一脚きちんと置いてあつて、その横の壁には掲示用の小さい黒板に、何か刷物が二三枚はりつけてあります。

勇氣を鼓して、私が階子段を二三段上がると、上から勢よく降りて來る人があります。質素な背廣

た着て、古びたソフトを冠つた、半分事務家らしく半分學者らしい、髭の生えた若い人です。これはてつきり學校の人だなと思ひましたから、私は躊躇をせずに聲をかけました。

「わたくしは遠々日本からあなたの學校を拜見に參つた者でございますが……」

と言ひかけると、その若い人は直ぐ親しげに微笑んで――

「わたし達の學校の事をどうして御存じです。」

と聞くのです。

「日本にゐる時分から、雜誌や何かで拜見しましたし、伯林へ參つてからも色々友人に聞いて知つてゐるのです。」

「それで、あなたは何をしに此處へ御出でになつたのです。」

「芝居やすべてを見に參つたのです――唯見に參つたのです。悲しい事に、わたくしは「研究」の時間を持たないのです。」

さう言ひながら、私は私の名刺を出しました。名刺には私が日本で關係してゐる劇團の名が刷つてありました。

若い人はそれを見ると、直ぐ私の目的を知り盡したといふ樣子で、一層親しげに口を利きました――

「生憎けふは日曜で「Unterricht」がお目にかけられないが、せめて教室だけでもお目にかけませう。」

若い人は――私はまだ名前を知らないのです。そして、この人がこの學校で何をしてゐるかも知らないのです――かう言つて、いそ〳〵と階子段を降りると、私を建物の左の翼へ連れて行くのです。

私は一つの小さな氣持の好い講義室を見せられました。そこには臺にのせられた小さい黑板と一臺のピアノと、三四の椅子より外何もありませんでした――生徒の落書でせう、黑板には白墨で、戀い矢の通つたハアトが書いてありました。

一つの小さな練習室も見せられました、そこには體操用の階段が据ゑつけてあるきり、外には椅子一つ置いてありません。天井には明かり取りの窓が三つ程あつて、部屋は氣持の好い明かるさを持つてゐます。

浴室も見せて呉れました。日光浴をする場所も見せて呉れました。どこへ行つて見ても、單純があります、對稱があります、清淨があります。

私の若い案内者は、それからそれと私を連れて歩きながら、子供にでも話して聞かせるやうな心置きのない調子で、この學校の敎育方法を說くのです――

「ダルクロォズ氏の考へた事は、人間の誰もが靈魂の內に持つてゐる韻律を敎育によつて引き出さうとする事です。どんな人の身體の中にも Rhythmus はあるのです。それが、大抵は自ら知らずに眠つてゐるのです、それを起して人格を完うさせようとするのが、ダルクロォズ氏の目的です。ですか

ら、この學校では何よりも耳の教育（Gehörsbildung）に重きを置きます、音階の研究に依つて、音に對する知覺を、相對から絶對まで發達させます——しまひには音樂がなくても、明確なリトムスを感ずる事が出來るやうになるのです。韻律を内から外へ出す事が出來るやうになるのです。それから、次ぎが有名な韻律體操です。これは韻律によつて肉體と精神とを作り上げるダルクロォズ獨自の教育法です。この教育は神經組織を強くします、意志の力を發達させます、人格の調和的發達に道を開きます。韻律體操の法式は二つの思想の上に基礎を置いてゐます——即ち、Metrum は腕の運動によつて表現せらるべしといふ規則と、Rhythmus は足及び胴の運動によつて表現せらるべしといふ規則とを土臺にしてゐるのです。英語で言へば、腕の運動で Time を取りながら、足と胴の運動で Time-value を現はすわけになるのです。併し、こんな事は今委しくお話しする暇がありませんし、いくら委しくお話したところで、實際練習を御覽にならなければはつきりお分かりにはなるまいと思ひます。

さて、最後に來るのが即興（Improvisation）です。これに依つてダルクロォズ氏は人間の内部にある創作性を目覺まさせようとしてゐるのです。大勢の子供を竝べて立たせて置いて、ダルクロォズ氏は突然ピアノで或曲を彈き出します。その時、子供の一人一人が、同じ拍子と韻律とを保ちながら、てんでに全く違つた運動を始めるのを見るのは中々興味があります……更に尚、この學校で教へてゐる事は、原始の舞踊でもなければ、所謂「新舞踊」でもありません。あらゆる舞踊の——否、あらゆる藝

術の——基礎です、本質です、單位です。」

最後に私は玄關の正面にある一番大きな Saal に案内されました。そこには舞臺があります。六七百人の客がはひれる見物席があります。そして、天井も壁も舞臺の後も、一面に白い薄い布で包まれてゐます——私は紙で張つた、四角い大きな燈籠の中へはひつたやうな感じが致しました。

「あの布の中に電氣がつくのです。天井にも、壁にも——この Saal には裸で出てゐる燈は一つもないのです。」

私の若い案内者はかう言ひました。

「見物席は今下が Parterre 式になつてゐて、二階と全く離れてゐますが、踊や芝居をやる時にここへ大きな階段を入れると二階から舞臺までがずつと斜面になつて、Amphitheater 式になるのです。階段は取り外しが出來るやうになつてゐるのです。けふは音樂會があるものですから、かうしてあるのです。」

年若い案内者は更に詞を續けて、かう言ふのです——

「Orchester は舞臺鼻と見物席の一番前列との間に、Bayreuth 式に凹んでゐます。バイロイトには蓋がありますが、ここには蓋がありません。併し、見物席からは少しも見えないのです。」

舞臺を見ると、そこには黒い大きな平臺のピアノが据ゑつけてあつて、その後には丈の高い、白い屏風が立て續けてあります——多分音樂會の支度がしてあるのでせう。

「あの屏風はゴオヅン・クレエグ式ですね。わたしはモスコオの美術座で、丁度これと同じ感じの舞臺を見ました。」

私がかう言ふと、年若い案内者は直ぐ私の考へてゐる事を言ひ當てました——

「それは『ハムレツト』でせう。わたしも一ト月前に行つて見て來ました。」

私はこの一言で、俄にこの年若い案内者が十年の親友ででもあるやうに思はれて來ました——「モスコオの美術座へ。」この一言は實際演劇に對して熱情を持つ歐羅巴の青年の間の合詞になつてゐると言つても好いのです——

「わたしはあすこのスタニスラウスキイといふ人に會ひましたが、あの人は實に偉大な藝術家ですねえ。」

「非常に Nett な人です。去年もあの人はこの Festspiel へ來ましたが、今年も又來る事になつてゐます——あの劇場とこの學校とは密接な關係を持つてゐるのですから。」

ゴオヅン・クレエグと、スタニスラウスキイ——スタニスラウスキイとダルクロオズ——ダルクロオズとカンチンスキイ——私には歐羅巴の一つの秀でた頭腦と他の秀でた頭腦とが、國と人種とを問はず、

互に何處かで融け合つてゐるのを知つて、事新らしく驚嘆するのでした——私は雲表に聳ゆる一つの高山の絶頂と他の高山の絶頂とが、何百哩を隔てても互に相呼應してゐるのを目のあたり見るやうな氣がしました。

やがて私は二階の Bureau へ案内されました。そこには四五の Schreibtisch と、各の Schreibtisch の上に亂雜に置かれた書類や書稿がありました。私はここで始めて、この學校にも煩雜な「事務」のある事を知りました。

私の年若い案内者は、丁度帽子を冠つて事務室を出ようとしてゐた、これも年の若い事務員らしい人に私を紹介して——

「君、出かける所を濟まないが、學校の Prospectus を今あるだけ揃へて持つて來て呉れないか——英語で書いてある分も。」

と言ひました。事務員らしい青年は、少しも厭な顔をせずに、直ぐいそ／＼と部屋を出て行きましたが、やがて學校の紀要を五六册抱へて、嬉しさうに又はひつて來ました。その様子にはみんなしてここの教育法を世間に知らしたいといふ宗教的な熱心が見えるのです。

「練習がお目にかけられないで、生憎でしたな。」

事務員らしい青年がかう言ひますと、私の案内者は又殘念らしい顔をして——

「ほんとにさうだ。」

と、溜息をつきながら言ふのです。

事務員らしい青年が、二人に挨拶をして外へ出て了ふと、私の年若い案内者はその五六册の學校の紀要をみんな私の前へ出して――

「これは差し上げますから、どうぞみんな持つて歸つて下さい。英字の分にはこの學校の教授方が可なり詳しく書いてある筈です。毎年の夏やる記念祭について書いてある分もまじつてゐる筈です――さう言へば今年の記念祭の廣告がありましたつけ。」

と言ひながら、私の案内者は直ぐ側の棚から小さな引札のやうな紙を一枚とつて呉れました。

六月の十八、十九日、廿一、廿二日、廿三、廿九日には、去年の記念祭で成功したグルックの『オルフォイス』が全部演ぜられるとしてあります。七月の三日、五日、六日には、ポオル・クロオデェルの宗教劇『告知』が始めて演ぜられるとしてあります。

「オルフォイス」の好い評判は前から聞いて知つてゐました。ポオル・クロオデェルの名前はついこなひだ聞いたばかりなので、私はこの佛蘭西の新しい詩人の作が見たくて堪らなくなりました――しかもそれが、この學校の様式で演ぜられると言ふのですから。

「クロオデェは新しいダンテです。かれの作が舞臺に乘るのは、この學校が始めてでせう――どう

です、Festspiel を見に又やつて來ませんか。」

私の年若い案内者は熱心にかう言ふのです。私は旅を急ぐ必要のある事や倫敦までの旅程やを話して、出席の覺束ないのを悲しみながらも、幾度かいつそ旅程を變更して、それまでこの近所に滯在してゐようかと思ひ迷ふのでした。

「すると、あなたはヰインへも寄るのですね。では、あすこに分校がありますから、あすこで Unterricht を參觀なさると好いです。私が Adresse を書いてあげますから。」

かう言つて、私の案内者は Prospectus の一つの表紙に――Wien, Favoritengasse 46. Prof. Favre.――と書いて呉れました。

「分校は今、伯林とフランクフルト、アム、マインと露西亞のペテルブルクとモスコオとにあります。ヰインには最近に出來たのです。倫敦にも近頃出來ました。今に世界至る所に作りたいと思つてゐます――おう、さう言へば私の名を書くのをすつかり忘れてゐました。」

と言つて、同じ Prospectus の表紙に、私の年若い案内者は、始めて自分の名を書きました――

Harald Dohrn. Hellerau b. Dresden.

紀要を見ますと、教頭 Dr. Emile Jaques-Dalcroze の名と列んで、校長といふべき地位に Dr. Wolf Dohrn の名があります――私の年若い案内者は實にこの校長の弟であつたのです

の、餘り丈の高くない、小肥りに肥つた、鼻の下と頤に佛蘭西式の髭を持つた、髪の毛の美術家らしく亂れた人です。この人もこの學校の他の人のやうにやはり質素な服裝をしてゐます。

それに氣がつくと、ドオルン君は尊敬するやうに座を立つて、直ぐその人の側へ行きました。ドオルン君が二言三言何か言ふと、その人は不思議さうな顏をしながら私の方へやつて來ました。

「ジャック・ダルクロオズさんです。」

ドオルン君はかう言つて、その人を私に紹介しました。そして又私をダルクロオズ氏に紹介して吳れました。

私はいつかスタニスラウスキイ氏に始めて會つて、何を言つて好いか分からなかつたと同じやうに、又ここでダルクロオズ氏に始めて會つて、何を言つて好いか分かりませんでした。私はさういふ場合にいつも用ひる『東洋式の外見的沈默』を用ひながら、その事業家らしい鋭い目つきと意志の強さうな口元とをぢつと見詰めてゐました。

全く違つた意味で、ダルクロオズ氏も私に何を言つて好いか分からない樣子でした。二人は暫く顏を見合つて、默つて立つてゐました――併し私は心の內で多くの事を言つたのです。私は心の內で、この偉大な藝術の哺育者にあらゆる畏敬の詞を献じたのです。

ドオルン君は私に貰つた『胡蝶』の木版繪をダルクロオズ氏に見せて、私から聞いただけの說明を

して聞かせました。ダルクロオズ氏は珍らしさうに暫くぢつとそれを見てゐましたが、やがて稍濁つた佛蘭西語で "Très Charmant!" と言ひました——氏は佛領瑞西の生れです。

ダルクロオズ氏は "Très Charmant!" の一語を私に聞かせたぎりで、何か用事をドオルン君に頼むと、直ぐ事務室を出て行つて了ひました。

「非常な精力家です。あの人自身があの人の教育の結果の好い例です。」

ドオルン君はダルクロオズ氏の出て行つた戸口を見詰めながら、かう言ひました。

ドオルン君はもう一度私を Saal へ案内するのでした。さつき誰もゐなかつた舞臺には今賑かな聲がしてゐます。ピアノを彈いてゐる一人の老人を取り圍むやうにして、散歩服を着て帽子を冠つた盛の若い婦人が三人、しきりに歌の稽古をしてゐるのです。娘達は老人に向つて、唄ひかけては何か註文を出し、唄ひかけては何か註文を出してゐました。

「今夜の音樂會の Prelude です——分かりますか、あれは日本の歌ですよ。」

と、ドオルン君が言ふのです。併し、私にはその娘達の唄つてゐるのが、どうしても日本の歌とは受け取れませんでした。

「どうです。四時まで待つて、音樂會へ臨んで行きませんか。」

ドォルン君は親切にかう言つて呉れましたが、私は電車が心配でした――

「せめて音樂會へでも臨んで行きたいのですが、どうしてもあしたの朝立たなければならないので、時間がございませんから。」

「さうですか。それは殘念です。」

ドォルン君はかう言ふかと思ふと、私一人を置いて、どつかへ行つて了ひました。暫くすると突然輕い明かるい氣持の好い電鈴の音が方々で鳴り始めました。やがてそれが止むと、天井や左右の壁の白い布の中に無數の電氣が美しくつきました。そこへドォルン君がニコ〳〵しながらはひつて來ました――

「どうです、閉演を知らせる Klingeln は。中々好い音でせう。電氣はどうです。今は晝間で外の光線がはひりますから、十分 Effekt が分かりますまいが、夜は中々好いのです。現實の光ではありません。夢の光です。」

ドォルン君が自慢をするのも無理はありません。白い布の中に規則正しくついてゐる電燈は、この廣い Saal を、隅から隅まで夢幻的に照らすのです――私は燈籠の中にゐながら、燈籠を外から見てゐるやうな、しつとりした柔かな感じに身を包まれて、暫くぼうつとしてゐました。さうしてかういふ光の中で、踊を見る事が出來たり芝居を見る事が出來たりしたら、どんなに幸福だらうと思ひま

した。

ドオルン君はやがて私を學校の外へ連れ出して、規則正しく離れて立つてゐる寄宿舎の内の一番大きいのを私に見せるのでした。

私に先づ讀書室らしい美しい廣い部屋を見せられました。そこには赤い模様のある露西亞風の暖爐が置いてあります。天井の壁には櫻の花の模様を打ちぬいた日本の釣燈籠が下がつてゐます。美しいオミイン燈、色々な式の可愛らしい椅子や机、机の上の美しいエムブロイダリイ、厚い絨氈、薄い幕――實に善を盡し美を盡した住み心地の好ささうな部屋です。

"Schön zu leben!"

ドオルン君は自分で自分の物に感心するやうな調子でかう言ひました。

「生活を美しくするといふ事は、人間にとつて非常に大事な事です。かういふ部屋に住んでゐれば、おのづと精神が美しくなります。」

讀書室の隣りの一段低い所に食堂があります。この食堂も立派なもので、拭き込んだ床板がセルロイドのやうに光つてゐます。五人宛向ふ食卓が左右に五つ宛行儀よく列んでゐます。

「食事時になつて、外の寄宿にゐる者もみんなここへ喰べに來るのです……この食堂に椅子や食

卓をどけると舞踏室になるやうに出來てゐます。」

ドォルン君は私と一緒に食堂を見おろしながら、かう言ひました。

「寄宿生の日課は普通どういふ順序なのです。」

私がかう聞きますと、ドォルン君にその問を待ちかねてゐたといふ樣子で、直ぐ流暢に話し出しました――

「午前七時の銅鑼で一日が始まるのです。寄宿舍は直ちに活動し始めます。或者は食事前に瑞典式體操をしに學校へ行きます。或者は七時半に食事をして、それから體操をしに行きます。いつでも初めに三十分程普通の體操をやるのです。それから耳の訓練が一課、韻律體操が一課、即興が一課あります。いつれも五十分宛で、その間に十分宛休みがあります。一時十五分過ぎに晝飯が始まつて、それから一時間の休憩があります。そして、精力のある人達は三時に實習を始めます。午後は概して自由なのですが、唯一週間に二度、「Plastik」の演習があります。それから、茶が濟んでから四時から六時まで舞踏があります。或は子供の生徒の爲の韻律體操の特別練習があります。又午後には普通の課目にない、ワイオリンだの、獨唱だの、製圖だの、油繪だのの特別教授を受ける事も出來ます。或はドレスデンの畫堂へ行くなり、町へ買物に出かけるなりする事も出來ます。音樂會かオペラか古典劇に特別に好いのがあると、熱心な連中は隊を組んでドレスデンへ出かけて行きます。爲事が中々多いの

で、夜は寧ろべく早く寝る主義ですが、ドレスデンのオペラは仕合せと早く始まつて、早く終ふので誠に都合が好いのです。夜食は七時十五分過ぎに始まります。そして、管絃樂部か合唱部の部員になりたい者は、一週に二晩一緒に集まつて、ダルクロオズ氏の指揮の下に實習をする愉快を得る事が出來るのです……」

私達は再び學校の前の廣場へ出ました。

若いドオルン君は、自分の剪草入から私に埃及の金口を一本取らして、更に學校の話を續けるのでした——

「わたし達の學校では外國の子供を預かつて、これに韻律教育を試みてゐます。この頃 Java の子供を一人預かつてゐますが、懷鄕病に罹つて、困つてゐます……。」

私が學校の玄關の大屋根についてゐる二つ巴の紋を指さして——

「ドオルン君、あの紋と全く同じ紋が日本にもありますよ。」

と言ひますと、ドオルン君は別に不思議さうな顏もせずに——

「あれはこの學校の精神を現した紋章です——あの紋は昔から希臘にあつた紋で Rhythmus を意味してゐるのだと言ふ事です。」

二つ巴の紋の下で、玄關の階段に片足をかけながら、縁の廣い藝術家帽を冠つて、柔かい日光を浴びながら、誰かと立ち話をしてゐるのはダルクロオズ氏です。

空はのどかに青く晴れてゐます。

赤い土に青い草が茂つてゐます。

遠くの坂の下には、黄いろい電車が私達の町へ歸るのを待つてゐます。

雲雀がしきりに何處かで啼いてゐます。ドレスデンが『ロココの故郷』なら、ヘルラアアウは『リトムスの故郷』です。

私は再會を約して、ドオルン君の美しい手を握りました。（一九一五、八、一九）

最後の舞臺

六月六日。倫敦。

フオオブス・ロバアトソンが、愈『ハムレット』を最後の舞臺として、永久に倫敦の劇壇を退くと言ふ日である。

かれがヅルリイ・レエンで「倫敦のお名殘興行」を始めたのは、三月の二十二日である。それからもう二月半にもなるが、その間に幾度「もう來週でお終ひだ」といふ通信が新聞に出たか分からない。實際役者の方では隱退しようと思つてゐても見物側の要求がそれを許さないのか、或は日本などでも考へられさうな劇場側の思はせ振りな策略から出たのか、それは分からないが、兎に角「もうお終ひだ」「もうお終ひだ」で、今日まで本當の「お終ひ」が延びて來たのである。

私は既にこの人の Repertory を一通り見てゐる。『オセロ』『ヹニスの商人』『失明』(キップリング)『シイザアとクレオパトラ』(ショオ)、さうして『ハムレット』。

この外にフオオブス・ロバアトソンは『鼠と人』といふ芝居をする。それからジエロオム・ケエ・ジ

エロオムの『裏三階』に『ユダのサクラメント』といふものを添へて演ずる。前者は作その者も知らないし、『失明』を見てその安價なセンチメンタリズムに失望した後でもあつたりしたので、見に行かなかつた。後者については、日本にゐる時から、多少智識も貯へてゐたので、是非見に行く積りで切符まで買つてあつたのだが、この芝居をやると坊さんから感謝狀が來るといふ話を聞いて、妙に氣が進まなくなつて來たので、切符を無駄にして友達と散歩をして了つた。

フォオブス・ロバアトソンの『ハムレット』は、かれ自らも最もこれを得意とし、有識者側からも最も高く價値を置かれてゐる歐米の劇壇を通じての珍品である。併しながら、如何にそれが珍品であつても、私はそれを二度見たいとは思はなかつた。

『ハムレット』が世界の傑作だといふ事は事實である。併しながら、ハムレットの使ふ詞が、もう吾吾の使ふ詞でないといふ事も事實である。時代はもう舞臺で見る『ハムレット』よりも、本で讀む『ハムレット』に動かされるやうになつた。

併し、まだ舞臺の上のハムレットと雖も、決して新しいジェネレエションを絶ちはしない。吾々の時代には吾々の時代に應じて、又幾多の新しいハムレットが現れて來た。モスクワにはカチャロフのハムレットがある。伯林にはモイッシのハムレットがある。今から十五年前に新しいハムレットとして喧傳されたフォオブス・ロバアトソンのハムレットも、もう吾々の目には古いハムレットの一つと

なつた。私は品の好いクラシツクを讀むやうな氣持で、この人の扮する丁抹皇子を見た。

「ハムレツト」を二度見る事に氣は進まなかつたが、世界の演劇史に誌して傳へらるべき名優の最後の舞臺を見ずにはゐられなかつた。しかも當夜は長く記念として保存せらるべき特別なプログラムを添ての記念物に頒つといふのである。私はこれも欲しかつた。

私はいつもの通りピツトの客とならうと思つて、八時に始まるといふのを六時頃から出掛けた。私の下宿は可なりな場末であつたが、それでもチエアリング、クロスのチウブのステエションから潜り出て、ストランドの通りを東へ歩き出した時はまだ七時ずつと前だつた。

ライシアムの角を曲がる。ここはヲルタア。スコツトの「アイワンホオ」で、値段は安いし、狂言は通俗な舊劇と來てゐるので、いつもながらの繁昌である。少し坂を上がつて、キヤサリン、ストリイトへ出ると、相變らず土間下の角の人數だ、ハツ、ハ、ガ、ニ（Come over here）とで、ピツトの木戸口に「樂隊」の行列を作つてゐる。その行列を少し離れた往來に、いづれも汚ない鳥打帽子を冠つて、いづれも破れた着物を着た、八つから十位までの男の子が三人、ずらりと一列に並んで、合唱中の聲を張り上げて、流行歌か何かを唄つてゐる。これは芝居好な「樂隊」の行列から幾らかの喜捨に預らうとするせ[illegible]通りの藝名である。私の志すヅルリイ。レエンの大きな構へは、もう直ぐだらだら坂の上にある。

私は高を括つてゐた。いくら名優の一世一代でも、もう一つ劇場で二月半から打ち通してゐるのである。それに先週から、もう大分客足も薄くなつたやうだ。いくら最後の晩だからと言つて、さう大した事はあるまい。私はこんな事を考へながら、『ステエジ』の出る社の前まで來た。

大變な人である。可なり奧の深いピットの入口も、もう一杯に人が詰まつて、溢れ出た行列の尾は坂の下の方まで續いてゐる。

フオオブス・ロバアトソンが倫敦を終つてから二三年の間に、英吉利の田舍だの、亞米利加だの、方々お名殘の興行をして歩く豫定の道順が示してある大きな地圖の張つてある角を曲がつて、ラッセル・ストリイトの方のピットの入口へ出て見る。

ここも前の入口に負けない程の人である。この長い行列の一番終に立つといふ事は如何にも心細い事である。いくらヅルリイ・レエンが大きいからと言つて、ピットの椅子には限りがある。私はそこに立つてゐる巡査に訊いて見た。

「どうです、這入れませうか。」

巡査は迚も駄目だらうといふ風に、苦笑をしながら首を横に振つた。

私はもう番號のある席を買ふより爲方がないと思つた。急いで又元の通りへ出て、丸柱の立つてゐる劇場の玄關を這入つた。併し、切符賣場にももう安い切符はなかつた。私はいつもなら四シル位で

買へる席に、十シル以上拂はなければならなかつた。

玄關口の廣間にある長椅子に腰を掛けて、一時間近くもぼんやり待つてゐると、漸く私達の這入る口が開いた。

私は第一番に飛び込んだ。そして直ぐ記念のプログラムを買つた。プログラムの表紙は褐色の厚い紙で、眞ん中にフオオブス・ロバアトソンの肖像の寫眞版が張りつけてある。中にはこの名優の略傳がある、最後の夜の「ハムレット」の役割や場割が金で刷つた飾り繪に圍まれて出てゐる。お名殘興行として演じた八つの役の寫眞が紫色の網版になつて、八枚ついてゐる。今年のロイヤル・アカデミイに出てゐるジョオジ・ハアコオト筆の素顔の肖像の寫眞と夫人ミス・ガアトルウド・エリオツトの寫眞も出てゐる。待ち構へてゐた程好い趣味のプログラムではなかつたが、それでも私にはこの歴史的に貴重なプログラムを買つたのが嬉しく堪らなかつた……

見物はどん〳〵這入つて來た。私が席へ着いてから二十分も立たない内に、この大きな劇場は、爪も立たない程な大入になつて了つた。

樂隊の「ハムレット」が始まつた。大きいだけで内容のない背景が、綺麗なだけで淺薄な背景に續く……

相變らずチャイコウスキイの「ハムレット」から選ばれたといふ莊嚴らしくて實に力のないマアテ

が、繰り返しォオケストラから響いて來る……

相變らず下品な顏をした女王である。相變らずパッションのない王である。相變らず目の動かないオフィイリアである……

この間に立つて、相變らず著しい印象を吾人の腦裏に刻み込むものは、フォオブス・ロバアトソンのハムレットである。

品の好いかれの聲は、セロの哀哭を思はせる。輪廓の鮮明な、生き／＼したかれの顏には、少年學者としての丁抹皇子の氣品と賢明とが溢れてゐる。優しくもなり深くもなるかれの眼には、あらゆる情火と、あらゆる疑惑と、あらゆる心遣ひとがはつきりと浮いて出る。

かれの微笑には決して苦い所がない。かれはポロオニアスに對しても、二人の幼友達に對しても、決して嘲りの微笑を浮べない。かれは如何なる人をも明かるい微笑を以て迎へる。

かれの禮讓は、何よりも吾人の心を引き附ける。かれは廷臣といふ廷臣に、一一上身を曲げて挨拶をする。王に對し母に對する態度も、平素は殆ど少しの濁りもない恭敬畏服の態度である……

六十一歳のハムレットは、始めて吾々の目の前に立ち現はれた瞬間こそ、少しは年も取つて見えるが（それも六十一とは迚も見えない）第一場よりは第二場、第二場よりは第三場と、段々と若い情火が燃えて來て、終には全く吾々と同じ年輩の人になつて了ふ……

ホレエシオが、クロオヂアスの頭から落ちた王冠を、死んだ友達の膝の上へ置くと、そこへフオオチンブラスが部下の兵を連れて這入つて來る……ハムレツトの死骸が楯の上に載せられて、四人の武士の肩に高く擔はれる……

幕が降りる。見物は氣違ひのやうになつて手を叩く。一度死んだ丁抹の皇子は、又生き返つて幕の前へ出て來なければならなかつた。オフイイリアに扮したフオオブス・ロバアトソン夫人ガアトルウド・エリオツトも、衣裳を着換へて嬉しさうに出て來た。

オオケストラからフツトライトを越えて、花束だの花輪だの月桂冠だの丁抹式の旗だのが、後から後からと渡される。フオオブス・ロバアトソンは引込んでは出、引込んでは出して、幾度幕の前で頭を下げたか分からない。

それでも拍手は止まなかつた――いつまでも止まなかつた。見物は老優に告別のスピイチを要求するのであつた。

芝居の臺詞でない詞が、芝居の時と同じ齒切れの好い調子で、ハムレツトの裝をした儘の老優の口から出始めた時、見物は始めて靜かになつた。

「今から殆ど四十年前、私は元のプリンス・オブ・エエルス座の樂屋から、危なつかしい階子段を降りて、始めて倫敦の御見世物の前へ現れようと致しました。その時舞臺裏にゐた大道具の一人は私の

姿を見て「大變だ、ハムレットのお父さんのお化けが來た。」と申しました。」

見物が笑ふ。フオオブス・ロバアトソンは一息つく。

「私はこれを聞いてがつかり致しました。何故なれば、私は既にそれより六年前、十四の年に一度ハムレットを勤めた事があるので、無論「そら、息子が來た。」と言はれるだらうと思つてゐたからです。」

「その時の芝居は實に不思議なものでございました。舞臺は當り前の家の奥の方の客間でした。役者の人數も無論足りなかつたので、私の妹などは、オフイイリアと墓掘りとを二役勤めました。素朴なお客様達はオフイイリアが自分で自分の死骸を埋めるのを見て、大層お喜びになりました。」

理解して笑ふ。フオオブス・ロバアトソンは又一息つくと、少し皮肉な笑ひを口の邊に浮べながら、

「私共はこの時この芝居を普段着のまゝの服装で演じました。卽ち私共は既にその當時、昨今頻に唱道される沙翁劇の演出法に、先鞭をつけてゐたのかも分かりません。」

少數の見物が笑ふ。多少とも皮肉の分かつた人達の笑ひである。そして、ウヰリアム・ポオエルからトツテンハム・コオト・ロオドのグランヰル・バアカアやマアチン・ハアヴイなどに深い同情を持てない人達の笑ひである。私は少し意外な氣がしたが、老優の微笑が如何にも明かるく和らかなので、直ぐ氣持が直つた。

「併し、それはもう昔の事です。今日の劇壇はその當時とはもう丸で違つたものになつて來ました。その當時舊プリンス・オブ・エエルス座にゐたバンクロフト一派には實際立派な先覺者がゐました。彼等は舞臺の前や後で今日諸君が想像される以上に立派な爲事をしたものでございます。」

少數の見物が拍手する。その當時の事を知つてゐる年寄連でもあらう。私は先代菊五郎の死んだ時、その遺子を自分の側に並べて口上を言つた團十郎が、猿若町時代の感慨に耽つた詞の調子を、ふとこの時思ひ出した。

「技藝の標準はその時分から見ると、ずつと〳〵高くなりました。作者もその時分から見るとずつと殖えました。さうして、作者は以前よりは進んだ階級の人々の心に直接に訴へるやうな題材を取扱ふ事が出來るやうにもなり、以前には迚も呼べなかつた智識の進んだ階級を見物にする事が出來るやうになりました。」

「最近十年の間に、倫敦の俳優興行主は著るしい進歩の跡を示して來ました。即ち、切符の賣高ばかりを考へずに、戯曲を舞臺の上にのせる事が出來るやうになつた事です。勿論、切符の賣高は劇場にとつて重大な事の一つでありませう。併しながら、俳優興行主の第一の目的は、最上の戯曲を演出するといふ事になければなりません。劇場は殖えて來ました。俳優は殖えて來ました。競爭は益激しくなる許り、標準は益高くなる許りでございます。」

老優は強情に堪へないといふやうな目つきをして、暫く默つてゐたが、やがて又平靜な眞實に歸つて、

「さて、これは一家の問題でございますが、この度のお名殘興行といふ意味の中にはミス、カアトルウド・エリオットが含まないのでございます。」

見物が手を叩くと、

「その御喝采は、夫たる者の耳に音樂よりも美しい響を致します。彼女は遠からず再び皆樣の御見物の前へ現れる名譽を得る事でございませう。」

老優は若い可愛い娘役の爲に、聊か吹聽めいた口上めいた事を言ふ。

「私は私を生んで呉れ、私を教育して呉れ、そして幸にも不幸にも常に私を勵まして來て呉れた皆樣に向つてお別れを言ふ特權を許された事を、非常に喜んでゐます、殊にそのお別れをこの古い歷史のある劇場で述べる事が出來たのを光榮と存じます。私は心から希望致します、どうかこの古い小屋だけは將來いつまでも古典劇の劇場にして置きたいものでございます。」

拍手。

「私は今お別れを致しますけれども私は決して悲しいとは思へません。私は已に過去の人物に對して、喜んで引込つてゐます。私は唯希望致します。若い方達がこの町の偉大な傳統を承けて、

常に眞面目な戯曲の發達を奬勵せられんことを。」

「吾々は恐れる必要はありません。如何なる物も舞臺の上の「話される詞」に手をつける事は出來ません。戯曲は常に吾々と一緒に在ります。他の形式を持つた娯樂が今にも吾々の周圍から壓迫して來るやうに言ふペシミストの詞などに耳を傾ける事はありません。如何なる物も戯曲を妨げる事は出來ません。戯曲は人類の存在する限り存在します」

拍手。

「私はもうこれ以上諸君をお止め申しません。この時間は私にとつて偉大な瞬間です。私は何以上それを誇りとしてゐます。この十週間かゝる大入を續けて來たのに、どうして私は悲しみませう。この含蓄の大きな劇場に斯くも大勢の方々が、私に別れを告げる爲に集まつて來て下すつたのに、どうして私は悲しみませう。吾が國王陛下が身に餘る名譽を與へて下すつたこの戯曲的な瞬間に、どうして私は悲しい顏をしてゐられませう。」

老優はこの數日前、國王の誕生日に戯曲家ジエエ・エム・バアリイなどと一緒にサアを授けられたのであつた。

「淑女及び紳士諸君、私は皆樣にお別れを申し上げます。ほんとにこれがお別れでございます。けれども私は今お別れの詞を述べたくありません。私は寧ろかう申し上げます——御機嫌よう。お休み

なさいまし」("God bless you all and good night!")」

アアヰング以来の名優サア・ジョンストン・フオオブス・ロバアトソンは、この優しい子供のやうな挨拶を残して、永久に舞台の生涯を退いた。私は「若い者に押されて行く年寄」の姿を見た。「もう私などはゐないでも好いでせう」とでも言ひさうな悲しげな目の光を見た。老優の顔に見た深い憂は、丁抹の皇子の顔に見た同じものより、遙に悲痛であつた。

老優夫婦は見物と一緒に「オオルド、ラング、サイン」を唄ひ、「ゴッド、セエヴ、アワア、ケレエシアス、キング」を唄つた……

大きな防火幕が舞台と客席とを全く隔絶してしまつても、まだ見物の大部分は名残を惜んで芝居の中に残つてゐた。

モスコオ劇壇の現狀

革命と共に、或は革命に依つて起つたロシヤの劇壇に於ける新しい運動がその最も溌剌たる狀態に於いて見る爲には、わたしの行くのが遲すぎた。五年前、少くとも三年前にモスコオへ行つたら、もつと生き生きした狀態に於いて新運動が見られたに違ひない――わたしは、ロシヤ人の一人にかう言つて訊いて見たところが、やはりその通りだと言つた。君はモスコオへ來るのが、二年遲かつたと言つたのである。

今日のモスコオは、意外に落ちついてゐる。十一月七日に建國十年祭があつて、わたしがモスコオへはひつたのは、その月の二十四日だつたが、もうお祭氣分などは何處にも見られないで、民衆はみんな營營として各自の職務についてゐた。十年といへば、さほど長い年月ではない。何處かにまだ落ちつかぬところがあるだらうと想像して行つたわたしは、意外にすべてが秩序よく整頓してゐるのに驚いた。

文學にしても、美術にしても、また演劇にしても、今日のロシヤでは可なりな自由が許されてゐる。左翼のあることは無論であるが、中間派もあれば、右翼もあるのである。即ち或部分のものは、昔に

在してゐる間に、十三回美術座へ通つた。若し出来るなら、二十三日間一日も休まずに、美術座へ通つても物足りないと思ふくらゐであつた。勿論、その時代にも帝室保護のマルイ・テアトル（小劇場）私營のテアトル・コルシュ、それからテアトル・ネズロビナなどといふ相當價値のある劇場はあつたが、そのいづれもが美術座と較べては實に格段の相違があるものであつた。

ところが、今日のモスコオには、是非とも一度は見なければならないといふ劇場が少くとも十三四はある。わたしの今度の滞在は二十日間であつたが、その二十日間で全部のものを十分に見るといふことは到底困難であつた。

革命直後並びにそれから以後今日に至るまでのロシヤの芝居について書かれた書物は澤山にある。わたし達は獨逸語或は英語によつて、さういふ書物を讀むより外に方法はないのであるが、たとへばハントリ・カアタの書物にしてもオリヴ・セイラの書物にしても、ロオトンといふ人の「ロシヤ革命」といふ本にしても、フユレツプ・ミルレルの「ボルシエヰズムの頭と心」にしても、今日ではもう全部古くなつてゐると言はなければならない。非常に事情が變つて來てゐるのである。

そこで、わたしは、現在毎週一回發行されてゐる演目雑誌の一つによつて、現今モスコオにある劇場の名を先づ擧げて見ようと思ふ。先づ第一が、バルシヨイ・テアトル。これは、帝政時代からあつたオペラの劇場で、今では國立になつてゐる。それに對して、マルイ・テアトルといふのがある。こ

アトルゾォンといつたオペレットの劇場の跡だと思ふ。次が、テアトル・ワフタンゴワで、これは美術座の第三研究所が名を變へたものである。スタニスラウスキイの最も愛した弟子の一人で、若くて死んだ天才ワフタンゴフの遺業を繼承するところの劇場である。アルバアトといふ、芝居町とは全く離れた所にある或富豪の邸宅を劇場に直したものである。それ故この劇場では、舞臺や見物席よりも、運動場の方が立派である。その次に名の見えるのが、エフレウスキイ・テアトル即ち猶太劇場で、有名なグラノウスキイが主宰をしてゐる劇場である。元來、猶太人の劇場はモスコオに二つあつたのである。一つはこれで、他の一つはガビマといつて、死んだワフタンゴフの世話をした劇場であるが、今では紐育と伯林へ出稼ぎをしに行つてしまつてゐる。その次に名の見えるのが、スツヂヤ・マロゴ・テアトラ、即ち小劇場の研究室といふ意味の小屋で、例のモスコオで一番舊式なマルイ・テアトル附屬の研究室ではあるが、その本座とは全く獨立した存在で、非常に新しい爲事をしてゐる。その次が、ニエミロホッチ・ダンチエンコォの音樂研究所で、これはオペラの劇場である。ダンチエンコォが企てたオペラの革命に、既に日本にも知られてゐる。カルメンを造り直した「カルメンシタと兵卒」、それから希臘の芝居をオペラにした「リシストラアタ」「アンゴ孃」などで、既に世界的にその爲事を認められてゐる。ダンチエンコォの音樂研究所の事は知らぬ人もないが、近頃になつて同じ美術座のスタニスラウスキイが、また自分の音樂研究所を始めた。目的はやはりオペラの改造で、既にエノゲ

ニイ・アネギン」「五月の夜」「宮廷の花嫁」などを發表してゐる。小屋はダンチエンコオのそれと同じ場所で、一週間のプログラムを前の三日間ダンチエンコオ、後の三日間をスタニスラウスキイが使つてゐる。ちやうどわたしの行つた時は、ダンチエンコオは留守でアメリカへ行つてゐた。部下の有名な俳優ハクラノヴァもゐないやうだつた。さてその次に名の見えるのが、例のカアメルヌイ・チアトルで、日本でも有名なタイイロフの劇場である。これはツエルスコイ・ブウルヴアルといふ通りの、やはり或富豪の邸宅を直したものである。それから實驗劇場といふのがある。これは、美術座の附屬研究所といふことになつてゐるが、餘り價値のある仕事はしてゐない。その次に名の見えるのが、センペラメンテといふ劇場で、これは革命直後にほんの百人か二百人しかはひれない小さなホオルでやつてゐた時代には、實に立派な仕事をしてゐたのであるが、現在では大きな小屋でやつてゐる。さうして、もう今では昔の俤を失つてゐる。その次に名の出てゐるのは、チアトル・レヴォリュツィイ、即ち革命劇場で、名の示す通りこれは革命以後に新しく出來た劇場であるが、建物はやはりニキイツカヤに元あつたテレヴサトの小屋である。ファイコといふ人の書いた「オゼロ・リュリ」即ち「リュリ湖」といふ題の芝居がこの座で演ぜられてゐるが、これはもとメイエルホリドが自分の劇場で演出したもので、それがやはりメイエルホリドの名の下に、この劇場の舞臺にかけられてゐるのである。この一つの事柄から見ても、メイエルホリド座とこの劇場とは密接な關係があるやうであるが、現在に於い

てはその關係が餘程薄くなつてゐるやうである。寧ろメイエルホリドと意見が合はないで、メイエルホリド座を出た役者が、みんなここへ集つて來てゐるといふ風である。例へばオルロフ、リイジンなどがそれである。この劇場の出し物の一つに、昇さんの飜譯で日本にも有名になつた「空氣饅頭」がある。これは三年前からやつてゐるので、もう可なり回數を重ねてゐるが、今でも一週間のプログラムの内に、きつと一度は出るやうである。「空氣饅頭」の作者ロマショオフに、まだ三十二歳の青年であるが、これと同年配のグレエボフといふ人の作などが、やはりこの劇場で演ぜられてゐる。さてその次が、MGSPS劇場で、このMGSPSといふ意味は、モスコオ縣或はモスコオ府の職業組合の謂である。その職業組合が持つてゐる劇場で、勞働者がよく遊びに行くエルミタアジュの中にある。この劇場では普通の劇場のやうに入場券を賣らない。切符はすべて組合の會員に分けるのである。それで毎晩滿員である。この劇場でやる芝居は、宣傳的なものが多い。それから民衆文化を向上させて行くといふやうな目的をはつきり持つた、稍通俗的な芝居が演ぜられる。それから、テアトル・コルシュ。これは昔ながらのテアトル・コルシュで、私營である。それからテアトル・サチイル、即ち諷刺劇場で、これは第一、第二と二軒ある。ここは、極 Up to date な問題を諷刺的に、ナオドホル式にやる劇場である。その次が、プロレットクリト。これはこの詞の意味でも分かるやうに、無產階級の文化の爲にある劇場で、この頃では芝居をやるのは一週間に二回位で、あとは活動寫眞をやつてゐる。

本部は別にあつて、そこでは労働者の仕事の餘暇に版畫を作らせて見たり、昔樣の家具を作らせたりしてゐる。劇場も元はこの本部の中にあつたのであつて、昔を言ふと、その時代の方が意義のある爲事をしてゐたのである。その本部といふのは、モロゾフといふ富豪の邸宅の跡で、その中に僅か二百人位の見物を收容出來る小さなホオルがある。そこでエイゼンシユテインといふ人が、オストロウスキイの喜劇などを、映畫と裸體と演劇との渾然たる調和によつて演出してゐたのである。ところが、エイゼンシユテインの仕事は、同志の者に認められなかつた。そこで、彼はこゝを見捨てゝ、映畫へ走つた。さうして、今では世界的に名の高くなつてゐる、あの「裝甲艦パチエムキン」を製作したのである。

かういふわけで、モスコオにありとあらゆる劇場は、みんな眞面目な芝居を見せてゐるのである。オペレツトは今のところ、たつた一軒しかないのである。さうして、まだこの外に隱れた演劇の研究所といふやうなものは、何軒あるか分からないのである。

劇場の名前を一通り擧げたから、今度はこれらの劇場の内で、どれが新しい芝居でどれが古い芝居だといふやうな事をお話しよう。

先づ古い方の芝居、即ちアカデミツクな芝居の方を擧げると、オペラの方ではボルシヨイ・テアトル、エクスペイメンタアル。ドラマの方では、マアルイテアトル、美術座、美術座の小舞臺、ミハイル・

チエエホフの第二美術座。それからカアメルヌイ・テアトル、これも古い方に入れる。——わたしが、ここに言ふ古い新しいは、政治的な意味のある劇場とさうでないものとを言ふので、さういふ風に大別をすると、大抵は古い方へはひる。次が、ワフタンゴフ座で、これも古い方。それから猶太人の劇場、これも古い方。それから、してゐる事は新しいが、マルイ・テアトルの研究室、これもアカデミツクの劇場である。スタニスラウスキイとダンチエンコオの音樂研究所、これも古い方。テアトル・コルシユは、勿論古い方。それでは何處が新しい劇場かといふと、メイエルホリド座、革命劇場、MGSPS劇場、二つの諷刺劇場、プロレツトクリトなどで、かういふ風に數へて見ると、新しい方の五つに對して、古い方が十一もある。前にも言ふ通り、この古い方といふのは、政治上の目的を持つてゐない劇場で、必ずしも現在のロシヤの社會生活に直接アツピイルする芝居ばかりをやつてゐない劇場である。

尤も今年は建國十年といふので、古い方の劇場でも、みんなその演目の内に、一つや二つは十年祭當て込みの芝居を出してゐる。例へばマルイ・テアトルでは、「リユボヒ・ヤロワアヤ」「一九一七年」などといふ芝居をやつてゐた。第一美術座の如きでも、イワノフの小說を脚色した「裝甲列車1469」といふやうな芝居をやつてゐた。これは沿海洲のパルチザンを扱つた芝居で、主人公のヱルシイニンをカチヤァロフがやつてゐる。さういふ風ではあるが、他の出し物はやはり政治とは關係のない

もので、例へば第一美術座などでは、スタニスラウスキイの最近の演出としてボオマルセイの「フィガロの結婚」などを出してゐる。實に立派な演出ではあるが、こんな暢氣なものが今のロシヤで見られるとは想像してゐなかつた。それから小劇場の方では、昔ながらの「どん底」などを出してゐる。役者はいづれも若手で、古い人ではモスクヰンだけがルカを勤めてゐるくらゐなものである。その外、この小劇場の出し物では、同劇團の「二人孤兒」といふメロドラマを、「尼・ジェミアル」といふやうな題でやつてゐる。それから、ヂッケンスの小説を脚色した「人生の戰ひ」これは革命以前に有名だつた演出であるが、それがやはり殘つてゐる。第二美術座の方では、どんな出し物をしてゐるかといふと、暗殺された權者、特異な皇帝などの最後を扱つた史劇が多く出てゐる。アルクセイ・トルストイの「イワン雷帝の死」ストリンドベルヒの「エリック十四世」などがそれで、その外ミハイル・チェエホフの出し物として名高いものには、「ハムレット」がある。ロマン・ロオランの「バスチイユの陷落」をんなものもやつてゐる。日曜のマチネエには、きまつて「爐邊の蟋蟀」といふのが出る。これはヂッケンスの短篇を脚色したもので、チェエホフなどがまだ研究所時代にやつた演出である。その外いまだに出し物の一つになつてゐる。最近の演出としては、ベエルイの小説を脚色した「ペテルブルグ」などが出てゐる。ルナチャルスキイ・テアトルではどんなものをやつてゐるかと言ふと、新しいのはハアゼンクレエフェルの「アンチゴオナ」くらゐのもので、あとはわれわれが日本で聞いてゐるやうなも

のばかりである。例へばオニイルの「楡の木の陰の愛慾」オストロウスキイの「雷雨」といつたやうなもので、あとは「ジロフレ・ジロフラ」「プリンセツサ・ブラムビイラ」「晝と夜」といつたやうなオペレツトばかりである。オニイルの「毛猿」なども、ここでやつたことがあるのであるが、興行的には大失敗で、今日ではもう演目に出てゐない。未來派風な舞臺裝置でやつた「ロミオ・エンド・ジュリエツト」なども役者の演技と舞臺の裝置とが調和しなかつたといふ評判である。今日のカアメルヌイは、タイイロフの夫人コオネンをスタアにしてゐるやうな傾向があつて、最初ほどの意氣はないやうである。

次が諸君の最も知りたいと思つてゐられるメイエルホリドの爲事である。メイエルホリドの爲事は、相當細に見て來たつもりであるが、こゝではたゞ概觀を述べるに留めようと思ふ。――(未完)

ミハイル・チエエホフ

ミハイルは故文豪の甥である。モスクワ美術座の役者である。

ミハイルは顔も美しくはない。聲も荒びてゐる。それでゐて、今彼はモスクワ第一の人氣役者なのである。

ミハイルは芝居を濟ませても容易に樂屋へ歸ることが出來ない。アンコオル――アンコオル――アンコオル――アンコオルである。はじめは仲間の役者と一緒に挨拶に出るが、しまひにはいつもミハイル一人になつてしまふ。

熱心な觀客は舞臺の前を取卷いていつまでも、いつまでも、ミハイルを引留めようとする。勿論、いろ／＼なものが贈られる。それも、はじめは豫め用意された立派なブウケなどであるが、しまひには女の子が持合せた貧弱な花束まで出させてしまふのである。もう恥も外聞もない。どんなものなでも、ミハイルの手に持たせて、彼に挨拶がさせたいのである。

私は彼のエリツク十四世（ストリンドベルヒ）とフレスタアコオフ（ゴオゴリ）とだけを見ただけ

である。

彼の有名なハムレットを私は見ることが出來なかつたが、チツクスのナツミルスキイ氏などに言はせると、それはもう「人間」ではなくて「苦惱」その者である。その「苦惱」も藝術的表現ではなくて、投げ出された生の「苦惱」である。「自分などは到底平氣で見ることが出來ない。」と、ナツミルスキイ氏は言つた。

個人的の接觸に依ると、ミハイル・チエエホフは決して神經の鋭い人には見えない。それでゐて、今にも切れさうな神經の細い絲を、彼は舞臺の上で見せるのである。エリツク十四世の、あの頼りなげな不安と焦躁、フレスタアコフの最初の恐怖、あれ程デリケイトな情緒の表現を、私はいまだ嘗て舞臺の上に見たことがない。

エリツク十四世は、どこでも頼るところのない空虚な魂そのものである。フレスタアコフも人世を風に吹かれる塵に過ぎない。

その空虚、その塵は、舊ロシヤが持つてゐた深刻なニヒリズムである。今のロシヤはそれを克服して、既に新らしい建設の礎石を幾段か積み上げた。

ミハイル・チエエホフの技藝は既にアカデミツクであるかも知れない。しかも彼が表現する人生の空虚觀は、永遠に人間を離れることが出來ないものであらう。

私はミハイルの神経の前に戦慄する。私はそれに負けてはならないと思ふ。しかも、私はいつの間にかそれに引き入れられてゐる。

元気潑剌たる新ロシヤの青年と雖も、果してミハイルの全部を否定し終ることが出来るだらうか。

（昭和三年五月廿一日）

露西亞に於ける
子供の僞の劇場

愈モスクワを立つといふ十二月の十三日の朝、ＶＯＫＳ（對外文化聯絡協會）へ告別に行くと、ナツミルスキイさんが言ふには、「あなたは着いた晩から芝居を見たのだから、立つ日も間際まで芝居を見ることにしたらどうだ。」「でも夜の芝居を見てゐたら間に合はないでせう。」「いや、晝間の芝居だ。」「へえ、日曜でもないのに、マチネエがあるのですか」「あるとも、毎日午後三時からやつてゐる。しかも、それは是非あなたに見て行つて貰ひたい芝居だ。」「どこの芝居ですか。」「子供の僞の芝居さ。」「あの、パスカルさんのですか。」「いや、パスカルのではない。ナタリア・サアツの「子供の僞の劇場」だ。ナタリヤ・サアツは亡くなつたイリヤ・サアツの姪に當る人だ。イリヤ・サアツはあの、美術座の「青い鳥」や「ミゼレエレ」の音樂を書いた天才作曲家だ。一體サアツ一家は藝術家の血を引いた家で、今のルナチヤルスキイの妻君なども、ナタリア・サアツとは從姉妹同志だ。」「さういふ劇場のあることはちつとも知りませんでした。ちよつとでも見に行きませう。」「實は、あなたに是

非見て貰ひたいと思つて、切符もとつてある。ナタリア・サアツさんにも是非會つて貰ひたい。」

私はイリヤ・サアツの音樂を知つてゐる。イリヤその人のことも十五年前に亡くなつた美術座の演出家スタニスラフスキイから聞いて知つてゐる。サアツといふ名は私にとつて懐しい思ひ出のある名である。私は急にナタリア・サアツといふ人の顔が見たくなつた。しかも、その爲事が子供の爲の芝居であると聞いて、一層好奇心に驅られた。

私は通譯のイトウシヤに一寸、小屋を知つてゐるかときくと「えゝ、知つてますとも。」「それおやよ。」と言ふので、ナワミルスキイさんに挨拶をすると、直ぐVOKSを出た——

二時頃イトウシヤと二人で自動車を飛ばした。自動車は、トヱルスカアヤの六十一番地のキノアルスといふ映畫常設館の前で留まつた。

「こゝがサアツの子供の芝居ですか。」「えゝ。」「活動の常設館を借りてやつてゐるのかい。」「さうぢやありませんが、毎日午後二時から六時まで、こゝで子供の爲の芝居をやつてゐるのです。建物も芝居も立派にあります。」

館の中ではもう、ナワミルスキイさんが娘さんと一緒にもう先へ來て待つてゐた。秋田雨雀君や米川君も同道してゐた。小作りな顔のまるい、にこにこした男の人が出て來て、「さあどうぞ。」と言ふ。私達は楽屋を通つて、階段をあがり、小さい狭い部屋へ通された。

正面の壁を背にして、大きな卓の前に若い美しい婦人が坐つてゐた。斷髮である。細い長い眉毛、理智に輝く大きな目、鼻筋が通つて齒が白く美しい。紺地に色糸で縫ひのしてある、質素ではあるが趣味の好い着物が、ほつそりした體を包んでゐる――それがナタリア・サアッだつた。

四方の壁には舞臺裝置の下圖らしいものが澤山にピンで留めてあつた。卓上には、切拔帖らしいもの寫眞帖らしいものが澤山積んであつた。

サアッは快く私達を迎へると直ぐに自分の劇場について話し出した。私達は米川君の通譯でそれを聽いた。

「大人には選擇力といふものがあります。そこでの趣味なり傾向なりで、或人はスタニスラウスキイの芝居を見に行く、或人はメイエルホリドの芝居へ行かうとする。或人はタイイロフが好いと言ふ。ところが、子供にはまだそれだけの鑑識がありません。そこで、私達は私達の方から子供達の鑑識を作つてやるやうにする重大な責任があります。卽ち、子供達の將來の爲に高い鑑識を作つてやるやうな好い芝居を見せなければなりません。少しでも間違つた方へ子供達の鑑識を導くやうな芝居をしてはなりません。」

私は先づこの抱負の細心でしかも遠大なのに敬服した。

「私達はもう十年からこの爲事に從事してゐます。私達は一つ一つの演出について參考となるべき記

業をとつてゐます。そして、その一つ一つの經驗を踏段として、一歩一歩仕事の向上をはかつてゐるのです。」さう言ひながら、自分の前にある切拔帖のやうなものを廣げた。それを覗いた。子供が書き捨てたらしい日記のやうなものや樂書の繪のやうなものが、亂暴に引き裂かれた紙の儘、澤山にはりつけてあつた。

「私の方の劇場では、一つの演出をする前に、先づ子供達を集めて演出しようとする脚本を讀んで聞かせます。それから、子供達に、若しこの芝居をやるとしたら、どんな舞臺裝置でやつたら好いか、其を繪にかいて出させるのです。これは「ガイアワタ」をやる前に子供達にかかせて見たものです。」サアツはさう言つて、切拔帖の一部を指した。そこには、色々な子供らしい想像で、アメリカンインヂアンらしい野蠻人の生活が描いてあつた。「ガイアワタ」とはロングフエロオの「ハイアワサ」のことである。

「私達はかういつた子供達の舞臺意匠を元にして、專門の舞臺裝置家にプランを立てさせます。それから、愈芝居をやります。さて芝居を見た後の印象を子供達に繪でかゝせるのです。

面白いことには、子供といふものは、實際それが舞臺になかつたものでも、自分がそれを舞臺に見たいと思つたものは、きつと印象の中に書き入れます。こゝにある大きな椰子の樹なども、實際は舞臺の上になかつたのですが、この繪をかいた子供がそれを舞臺の上に要求したものなのです。つまり子

供達は印象を書きながら、要求をしたり批評したりするのです。」

「私達がかういふ記録をとるのは子供達が演出者の意圖を十分に掴み得たかどうかを試驗する爲です。その爲に、私達は又子供の批評を集めます。こゝに貼つてある小さな紙片は極小さい子供達が書いたもので、唯どの役が面白かつたとか、誰が巧かつたとかいふ簡單なものですが、少し大きい子供になると、兎に角この通り立派な文章で書いて來てゐます。」

さう言つて、サアツは又別の切拔帖を見せた。そこには綺麗な字で行儀よく書いた文章がはりつけてあつた。

「私達はまだこれだけで滿足しません。子供達の坐つてゐる客席の中へ座員を入れて置いて、芝居を見ながら子供達が小さな聲で話をするその會話を書き取らせるのです。これがそれです。」

と言つて、また別の書類を見せた。それは如何にもその場で書いたらしい鉛筆の亂雜な草稿ではあつたが、それが讀めたらどんなに面白からうと、私は殘念でならなかつた。

「私達は更にかういふ統計を一演出毎にとつてゐます。」

さう言つて、サアツは碁盤目の罫紙へ體溫の變化でも記すやうに、太い線で波をかいたものを見せた。

それは子供達が芝居を見ながら非常に喜んだ箇所や、緊張して靜になつた所や、單に外面的なこと

て笑つた所や、芝居が詰まらないでだれた所などを、時間的に一目して分かるやうに記したものであつた。

私は思つた。見物と舞臺との間に、若しこれだけ親切な——これだけ直接な橋が架けられたら——單に子供の爲の芝居ばかりではなく、大人の爲の芝居にだつてどんなに好い事か分からない。この劇場は實にえらいことをしてゐる……。

見物席は二階になつてゐて、收容人員は六百八十人である。席につくと私は、直ぐ周圍を見廻した。殆ど總てが子供で氣持の好い程大勢集まつてゐる。凡ゆる階級の子供が集まつてゐるやうだが、大部分は勞働者の子供らしい。しかし存外行儀がよくて、みんな吾々の顔を見て、にこ／＼してゐる。附添に來てゐるお母さんやお婆さん達も、みんな布で頭を包んだ粗末な外套を着た儘の質朴らしい人達ばかりである。やがて舞臺に、ナタリア・サアツが現れた。始終微笑を含みながら、子供達に何か挨拶をするのである。或は今見る芝居について二三の注意をするのではないかと思つた。子供達に、もう餘程の馴染だと見えて、見物席から一人一人大きな聲で何か言ふのである。サアツは一々それに返答した。サアツの挨拶の内には確に「けふは日本からのお客樣が來てゐるから、みんな特別におとなしくしなければいけない。」といつたやうな意味の詞があつたらしい。それを聞くと、子供達が一齊に私達の方を見た。わざ／＼自分達の席を離れて、私達の顔を見に來る者さへあつた。

サアツが引込むと、直ぐ賑な音楽で芝居が始まつた。その日の出し物はプウシユキンの短篇をモチイフにして書いたとかいふ「ラボトニイク・バルダー」と題する四幕物だつた。詞の分からない私には、まるで筋が分からなかつたが、子供達は始終笑つて、満足さうに見てゐた。序幕は田舎の市場（ヤルマルカ）で、メリイゴオラウンドなどのある賑かな場面である。こゝで放浪者のやうな一人の若い男が富農らしい男に雇はれる。第二幕は富農の家で、そこで今の雇はれた男が犬小屋のやうなところに見じめな生活をしてゐる。その内に、なんでもこの男が悪魔につかれてゐるといふやうなことから富農が驚いて辛抱するやうな場面がある。第三幕は空想的な森の中で今の男が十字の悪魔に運ばれる場面であるが、結局この男の働いてくれた小さな袋が大きな袋に變へられる。第四幕は元の市場で、富農がその業者にあやまるところが終ひであるが、あやまらうとして帽子を取ると、いつの間にか富農に角が生えてゐる。最後にスポットライトで主人公の浮浪者の顔だけを照す。何か教訓めいたことをこの男が言ふ。そこで幕が締るのであるが、舞臺裝置も衣裳もなか／＼大がかりで、決して安價な演出ではない。市場の場面なども、舞臺のレベルを三段にも四段にも設備してあつたし、森の場面では、舞臺裏に大きな切穴を作つて、そこから悪魔が姿を現したり消したりした。

私達は幕合ひたんびにサアツのカビネットへ招かれた。そして、お茶の馳走になりながら、この劇場についての話を、まだいろ／＼聞いた。

この劇場はモスコオ・サキエエトの保護を受けてゐる。觀覽料らしいものは取らない。唯一人前三十カペエカづつ小屋の掃除代として取る。收容人員の十四パアセントまでは、その掃除代をさへ取らないで、觀覽無料の切符を出す。

役者は專屬である。それが男女を併せて少くとも三十人はゐるらしい。原則として、子供の役者は用ゐない。子供を職業的な俳優にすることに、主事は異論を持つてゐる。

演目は必ずしも國民的又は地方的に適當な題材に限られない。社會的にも經濟的にも、子供達現在の生活とは可なり懸け離れた、エッゾチックな演目が屢々選まれる。「千一夜物語」「ハイアワサ」「ピノチヨ」などがそれである。

日本の傳說を取つたものも屢演ぜられた。「アキコの鏡」といふのは「松山鏡」である。脚本はシチェルホンスキイといふ人の書いたもので、材料は極東大學の日本語科の教授から貰つたといふ話である。舞臺裝置はコオサンといふ人がしたので、一幕一幕舞臺の變つた日本家の屏風を舞臺の基調にしたところが面白い。演出は例のナタリア・サアツである。他に、日本の物としては、「三莊太夫」なんかもやつてゐる。これもシチェルホンスキイの作である。それからまた「いくさの歌」といふ題で、牛若丸が義經になるまでの芝居をやつたことがある。

この劇場では、時々人形芝居もパントマイムもやる。音樂會も時々開くらしい。その時には、音樂の

好きな子供達ばかりが集まるのである。

私はナタリア・サアツの、あの自分の爲事に對する熱情に輝いた目を忘れることが出來ない。彼女は熱心に自分達の爲事の進展を私達に傳へようとした。そして、熱心に日本に於ける「子供の爲の劇場」の運動について知らうとした。私は歸朝後出來るだけの材料を集めて必ず送ると約束した。

一座の役者達も、みんな愉快さうに働いてゐた。私達はこの愉快さうな役者達と一緒に、芝居が濟むと、舞臺の上で、一緒に記念の寫眞をとつた。

そしてそれを樂しんでゐました。その考へは誰にも知られずに私自身を慰め且つ勵ましてゐました。大地震が來ました――その時、私は家族を擧げて地方にゐました――東京の殆んど總ての劇場は燒け亡びてしまひました。私の心の中で半年前に亡びてしまつてゐた總ての劇場は目に見える形の上でも亡びてしまつたのです。……

併し總ての劇場が亡びると共に私自身の希望も亡びてしまひました。演劇學校の建設などはもう自分思ひもつかない事になつてしまひました。少くとも十年のギャップが私の目の前に口を開いたのです。私にはもう自分の生きてゐる間に自分の進まうとする道が一歩でも步けるか、それが疑はしくなつて來ました。第二の絶望が來たのです――しかもその絶望は私にとつて最後の絶望でした。

私はその儘地方にゐました。その儘東京へ歸りませんでした。私の友人は私が東京を見捨てたと言つて私を罵りました。だが私はその時東京を見捨てたのではありません。私が若し東京を見捨てたとすれば、もう半年前に見捨ててゐたのです。私はもう半年前に東京の劇壇を離れてゐました。東京の劇壇はもう半年前に私を追ひ出してゐたのです。東京の劇壇はもう私を必要としてゐなかつたのです。もう私は何處にゐようと好い體になつてゐたのです。

私は何を罵られても默つてぢつとしてゐました。實際それについては一言の辯明もしませんでした。一言一句も書きませんでした。そして死よりも暗い絶望を抱きながら、默つて靜に毀された東京

を見てゐました。震災後の東京の劇壇――すべてが亡びてすべてが新しく生れて來なければならない劇壇――そこから生れて來たものは果して何でしたらう。

營利劇場の基礎もない競爭的宣傳、劇場の全滅を好い事にして、そこここに首をもたげた怪しげな新劇團、バラツク俳優、バラツク演技、バラツク興行師……

私は全く絶望しました。もうどうにも救ひやうがないと思ひました。ひねくれた自分の根性かも知れません。徒らな反抗的精神からかも知れません。私は唯讀んで書かうと思ひました。書いて讀まうと思ひました。如何に惹かれても觸る事の出來ない演劇を、せまい書齋の内に、それよりも狭い自分自身の頭腦の内に作り上げようとしました。

そこへ歐羅巴から土方が歸つて來ました。土方はロシアを――赤いロシアを通つて歸つて來ました。そして二ヶ年のドイツが一週間のロシアで解決されたと言ひました。

土方はこれから、どうしようと言ひました。私は土方の留守の内に私の經て來た心の動きを話しました。そして先づ東京へ行つて、今の東京を見て來いと言ひました。

土方がどう東京を見たか、それはここには言ひません。暫くすると突然土方が又大阪の私の處へやつて來ました。そして吾々の劇場を建てようと思ふがどうだと言ふのです。今ならバラツク劇場の建設が許される。そしてここ五年間はそれを我々の舞臺とする事が出來る。本建築で吾々が劇場を持つ

といふ事はいつ出來るか分からない。バラックなら吾々の劇場が持てるのだ……

吾々の劇場――自分達の研究劇場、それが持てるといふ事は、私にとつて可なり強い誘惑でした。私は何も考へずに唯それだけの誘惑に引つ張られて行きました。「よし、やらう」私は直ぐに賛成しました。それがこの正月の三日でした。それから、この五ヶ月――それは總てその爲の準備に費されました。

準備とは何ですか。先づ同志を糾合する事でした。若い同志が集つて來ました。毎日のやうに議論がありました。人々は附いたり離れたりしました。そして最後に組織せられた同人が、演出家としての土方と和田精と私と、俳優としての汐見と友田と、經營者としての淺利鶴雄とでした。この同人六人はこの劇場の經營維持に同じ程度の責任と義務とを持つものでした。土方の劇場でもないのです。小山内の劇場でもないのです。同人間には上下も輕重も階級もありません。劇場はこの六人が共有するものなのです。

敷地の選定、警視廳の許可、それにも二ヶ月以上の考慮と奔走とが費されました。建築のプラン、舞臺設備の設計、觀覽席の研究――それにも一ヶ月以上が費されました。今年一杯の演出目錄の豫定、同人以外の同志――その内には俳優もあり、照明家もあり、舞臺裝置家もあり、舞踊家もあります――が集められました。

議論又議論、熟議又熟議、一つのアンサンブルとしての基礎は漸く固くなつて來ました。最初に俳

優の基礎教育が始まりました。發聲、律動、發語の訓練が始まりました。建築に就いて當局との交渉も圓滑に進みました。四月廿六日の朝、築地二丁目の小さな敷地に繩張りが施されました。そこの後には武藤山治氏の二千人はひるといふ演説場が既に天を突いてゐます。その隣には團十郎座の建築が既に計畫されてゐます。政界革新の機關に利用されようとする舞臺と瀕死の吐息をつきつゝある古典的歌舞伎劇の保存に供せられようとする劇場との間に介在して、吾等の劇場は抑も何をするのでせう。それはここには申しません。唯見てゐて下さい。見てゐて下さい。

見てゐて下さいと言ふのは、續けて見てゐて貰ふ事です。最初に現れたものをいきなり見られいきなり判決を下される事は迷惑至極です。見てゐて下さいと云ふのは吾々が倒れるまで見てゐて下さいといふ事です。

最後に私一個人に就いて申します。私がかうした劇場――しかも私より十も二十も年下な若い人達の集りの中へ――同人の一人として飛び込んだのは、今まで私の踏んで來た道とは全く別な出發點から出て來てゐるのです。私は自分の今まで踏んで來た道が悉く錯誤であつた事を認めるものです。私にとつて一番密接だつた自由劇場の運動をも、その錯誤の中へ數へ入れる事が出來るのです。やつと私はそこまで來ました。やつと私はそこまで來たのです。

築地小劇場に於ける私は今までの私とは全く別なものでなければなりません。私はそれが爲に幾多

の批難を受ける事を豫期してゐます。幾多の友人を失望させるに違ひないと思つて居ます。

私はもう單なる舞臺の藝術家ではありません。私は一つの全人格としてこの劇場の中で働きたいと思つてゐます。私は一個の藝術家であると共に一個の哲學者であり、社會學者であり、同時に又民衆のリイダアであり社會改良家であるだらうと思ひます。私は自分の今まで持つてゐた又自分に今までくつついてゐた總てのものから解放されたいと思ひます。その解放をこの劇場から求めるのです。

私は生れて始めて何者にも拘束されない自由な國をこの小劇場の舞臺の上に見出ださうとしてゐるのです。

今この部屋の上でゲエリンクの「海戰」の稽古が始まつてゐます。恐ろしい速度で彈丸のやうに何か飛んでゐます。大砲の響が時々家を動かします。神を祈る者があります。服從を否定する者があります。異常な情慾に燃える者があります。氣狂ひにならうとしてゐる者があります。それは戰爭です。しかもその戰爭の行きつく處は何でせう……吾々は今戰爭に直面してゐます。そして吾々の目的は何でせう。彈丸が飛んでゐます。火煙が上がります。砲彈は吾々を震撼してゐます。吾々は何處へ行くのでせう。誰も知りません。まだ誰も知りません。併し知つてゐる者があります。少くとも知つてゐる者が一人はあります。……　（一九二四年四月二十八日、築地小劇場創立事務所にて）

築地小劇場は何の爲に存在するか

——山本有三君その他演劇新潮の同人諸君に讀んで考へて貰ふ——

A　演劇の爲に

築地小劇場は——總ての劇場がさうであるやうに——演劇の爲に存在する。

築地小劇場は演劇の爲に存在する。そして、戲曲の爲には存在しない。

戲曲は文學である。文學の爲に存在する戲曲は印刷である、雜誌である、單行本である——印刷である。

文學の爲に存在するものは劇場ではない。

戲曲——即ち文學——を味はふには、閑寂な書齋ほど好いところはない。

劇場は演劇を提供する場所である。

劇場は戲曲を紹介する場所ではない。

築地小劇場は演劇の爲に戯曲を求める。戯曲の爲に戯曲は求めない。

築地小劇場は演劇として價値のあるものを提供したいと祈願してゐる。築地小劇場が使用する戯曲の價値は、文學の批評に任して置く。

築地小劇場の價値は、それが提供する演劇の價値である。それが使用する戯曲の價値ではない。

B　未來の爲に

築地小劇場は『未來』の爲に存在する。

未來の戯曲家の爲に、未來の演出家の爲に、未來の俳優の爲に――未來の日本演劇の爲に存在する。

築地小劇場は現在使用してゐる戯曲の爲に、現在働いてゐる演出家の爲に、現在舞臺を踏んでゐる俳優の爲に、存在してゐるのではない――一語にして言へば、吾々の爲に存在してゐるのではない。吾々の後から來る者の爲に存在してゐるのである――若し、それが吾々の爲なら、今の吾々ではない、未來の吾々の爲に存在してゐるのである。

築地小劇場が或時期の間西洋の戯曲をのみ使用するのは、新奇を好むからではない、西洋崇拜からではない、日本の戯曲に對する絶望からではない。

築地小劇場は未來の日本戯曲の爲に未來の劇術を作り上げようと努力してゐるのである。

現在の日本戯曲は——殊に既成作家のそれは——大抵、歌舞伎劇と新派劇が持つ寫實的訓練とで演出の構成がつくのである。その證據には、少しく舊知識を仕入れた歌舞伎俳優や新派俳優が、無理の困難もなくそれを演出して、しかも多大な成功を見せてゐるではないか。

吾人が待ち望む未來の日本戯曲に、歌舞伎劇や新派劇では解決の出來ないものでなければならぬ。

吾人はそれらの爲に、吾人の新しい劇場を用意しなければならぬ。

歌舞伎劇の傳統をして、歌舞伎劇の傳統たらしめよ。

新派劇の傳統をして、新派劇の傳統たらしめよ。

それらの傳統の繼承者をして、その繼承者たらしめよ。

築地小劇場の使命に、それらの傳統から全く離れることである。

離れる爲には、それらの傳統が何であるかを留意しなければならぬ。

その意味に於いて、吾人は歌舞伎劇の研究をも、新派劇の精査をも決して忘るゝのではない。

今はその道程である。

贅言を許されるとあれば、やむを得ない。許す人にだけ見て貰はう。

要は未來の爲である。

築地小劇場は現在の築地小劇場の爲に存在してゐるのではない。未來の築地小劇場の爲に存在して

ゐるのである。

C　民衆の爲に

築地小劇場は文學者の爲に存在してゐるのではない。所謂劇壇の爲に存在してゐるのではない。特權階級の爲に存在してゐるのではない。

築地小劇場は演劇を糧とするあらゆる民衆の爲に存在してゐるのである。民衆を喜ばせ、民衆に力を與へ、民衆に命を注ぐ爲に存在してゐるのである。

築地小劇場は吾人にとつての研究機關であるには違ひない。併し、それは唯吾人にとつてのみ言はれることで、一般民衆に對して言はれることではない。

（どんな劇場でも、當事者にとつての研究機關でないものがあらうか。若しあれば、それは嘘の劇場である）

一般民衆に對して、築地小劇場は飽くまでも演劇の發表機關である、提供機關である。

築地小劇場はあらゆる民衆を迎へる『芝居小屋』である。

築地小劇場は日本の劇壇に孤立するものではない。帝國劇場や歌舞伎座や本郷座や松竹座に對立するものである。

飜譯劇の運命

何の爲にマルクスが譯されるか。

日本の國民總てをマルクス學者にしよう爲ではない。

勿論マルクス一つで日本を改造しようと企てるのでもない。

それは糧である。滋養物である。

消化されたものは、營養になる。やがてそれが新しい肉となり新しい血となる――最後の目的がここにあるのは論を待たない。

飜譯劇の Raison d'être は糧の――滋養物の――營養の Raison d'être である。

それは日本將來の國劇を生み出だす力としても必要である。今の狀態では、まだその力が足りない。

大に足りない。

日本將來の舞臺――俳優の演技、舞臺の設備、照明、音樂その他――の爲にも必要である。飜譯劇

を日本の舞臺と非常にかけ離れたもののやうに思ふのは、古い思想である。もつと明からさまに言へば、抑も演劇の何たるかを知らない人の思想である。

日本で――この不便極まる極東で――西洋の演劇をやるといふ事は、實に厄介な爲事である。吾々は靴一足にも帽子一つにも、人の想像に及ばぬ苦勞をしなければならない。

吾々は屢この『苦勞』を――この『厄介』を――むだな努力だと思ふ。併し吾々のさう思ふ時は、その『むだな努力』らしいものから深く酬いられてゐるところのあるのを、まるで忘れてゐる時だ。その『むだな努力』らしいものの恩を忘れてゐる時だ。

吾々は今までにその『むだな努力』らしいものから、どんなに惠まれて來てゐるか分からない。

この頃になつて、また頭を擡げて來た新劇運動の多くは、つとめて創作を創作をと心がけてゐるやうである。

これは好い事でもあり、正しい事でもあり、是非さうなくてはならない事でもある。

併し、それが爲に藝術的な飜譯劇の演出が全く跡を絶つやうな事があつてはならない。

それは糧だからである。滋養だからである。

貧弱な日本の演劇はまだまだ糧なしには育たないのである。

大言壯語をする人がある。

「もういつまで飜譯劇でもあるまい。」

「もう日本にも西洋に負けない作者が出來て來たからな。」

「もうイプセンでもあるまい。マアテルリンクも底が知れたね。ブリウなどの古さ加減はどうだ。」

私はこれらの詞に抗議を申し出ようとは思はない。

唯、私は平氣でかういふ詞を吐く勇氣がないのである。

日本の演劇――單に戲曲ばかりを言ふのではない。その演出までを含んで云ふのである――は果して、もうこんな事が平氣で言へるまでに進んで來てゐるであらうか。

鎖國の昔に歸らぬ限り、「飜譯」の絶無を想像する事は出來ない。

「飜譯」はいつまでも存在するだらう。思想界にも文壇にも梨園にも「飜譯」が全くなくなるといふ時は終に來ないだらう。

『緣の下の力持』

さういつた詞で嘲笑されながらも、眞面目にこの貴重な『糧』の製造人たらうとする者が、少くも一時代に一人はあるだらう。そして、あり續けるだらう。

私は劇界にも是非その一人のある事――あり續ける事――を熱望する。

その一人のある限り、いつまでも飜譯劇はどこぞの隅で、人に笑はれながらも、せつせと『糧』を作つてゐるだらう。　（大正八、一二、六）

外國戲曲演出の意義

總ての純正藝術が模倣或は模寫であつてはならぬやうに、劇の演出も模倣或は模寫であつてはならない。

劇にとつての戲曲は、創作にとつての材料である。同一材料を取扱つた二種の創作が、その外形に於いて、隅から隅まで別のものであるといふことは考へ得られない。劇の場合に於いても同じである。同一戲曲の二樣の演出が、その外觀に於いて、隅から隅まで別のものであるといふことは考へ得られない――嘗てさういふ計畫をした野心家もあつたが、それは悉く徒勞に歸した。

然らば、二つの創作が二つの創作として存在し得る理由はどこにあるか。二樣の劇の演出が二樣の劇の演出として存在し得る理由はどこにあるか。言ふまでもなく、それはその表現の精神に於いて各自に特異なところがあるからである。

箇々の創作は畢竟するに箇々の精神である。箇々の演出は究極するところ箇々の態度である。表現は外部にあるやうに見えて、實は內部にあるのである。箇性の特異は表現の外觀にあるのではなくて、

表現の精神にあるのである。

或國民がその國の戯曲を演出する場合にも、外國の戯曲を演ずる場合にもこの理論に變りはない。戯曲の演出は如何なる場合にも創作でなければならない。そして、戯曲の演出が創作であるといふことは、その演出の精神に『特異な或物』のあることである。

日本人が日本の役者と日本の國語とを材料にして演出する以上、たとひ演出せらるる戯曲が外國のものであつても、それは日本の劇である——日本人が感ずる如く譯出した戯曲を、日本人が感ずる如く演出するのである。

マツクス・ラインハルトの『生ける屍』は獨逸の劇であつて、露西亞の劇ではない。

モスクワ美術座の『青い鳥』は露西亞の劇であつて、白耳義の劇ではない。

シエエクスピアの戯曲は言ふまでもなく英吉利の戯曲であるが、その演出は、或は獨逸劇であり、或は佛蘭西劇であり、或は露西亞劇である。

日本に於ける外國戯曲の演出は、日本劇である。日本人が演じて日本人に訴へるものである。

モスクワ美術座の『ハムレット』演出は英吉利人を目標としたものではなかつた。同じ座の『ペエア・ギユント』演出は諾威人を目標としたものではなかつた。

それで好い——それで好いのである。藝術に國境はないのである。藝術に國土的專有は許されない

のである。

私のかういふのを「地方色の無視」だと速斷する人があるかも知れない。

但し、それは間違つてゐる。

「地方色」は戲曲の演出にとつて、重要な要素の一つである。そして、「地方色」を重要視することは、決して演出精神の獨創を裏切ることにはならないのである。

要するに、或戲曲を最も好く演出することは、その戲曲を最も好く舞臺の上に生かすことである。戲曲を最も好く舞臺の上に生かす一つの手段は、その戲曲が持つ特殊な雰圍氣を遺憾なく作り上げて、觀客の前に不足のない場所を與へることである。必要なものは總て與へなければならない。「地方色」もその一つである。

マックス・ラインハルトや、グランヸル・バアカが、古代希臘劇を演出した目的は、それが古代の希臘人に見せる爲では無かつた。現代の獨逸人に或は現代の英吉利人に見せる爲だつた。

劇はその國土とその時代との爲にある。

劇の演出は、それが行はれる國土と、それが行はれる時代とを對象とする。

生きた劇――生きた演出――はその外にはない。

その外のものは、考證家の領分である。博物館の爲事である。現代の日本に於ける外國戲曲の演出も、その目標は現代の日本でなければならぬ。

日本に於ける外國戲曲の演出――それに對する反對論は、十五六年前から、幾度となく繰返されてゐる。

併し、それは藝術論としては、今日に至るまで如何なる堂宇の建立をも見せなかつた。

外國戲曲演出の排斥は、擴張論より外のものではない。

それは藝術論ではなくて、政治論である。そして、その政治論はもう一世紀前に粉碎されてゐる……

（大正一三、七、一二）

「休みの日」の臺本に就いて

シアタア・アアツ・マンスリに出た英譯で、私は始めて『休みの日』を讀んだ。作者のマゾオに就いては、私はなんにも豫備知識を持つてゐなかつた。唯この脚本が巴里のキウ・コロンビエで演出されて、非常に評判のよかつたことだけしか知つてゐなかつた。

私は『休みの日』を讀んで、非常に感服した。ヰルドラック式の極めて温和なものではあるが、近作戲曲、新しさも十分にあるし、それでゐて溢れるやうな抒情味が全曲に漲つてゐる。これこそ今の詩だ―今の青年の詩だ。さう思つて、私は是非一度この戲曲が演出して見たくなつた。

私は先づこの戲曲を英譯から重譯した。それから、佛蘭西の原書を探して、對照して見ようと思つた。さうして、間違つたところを訂さうと思つた。（私の佛蘭西語はやつとそれが出來る程度の貧弱なものである。）

ところが、原書がなか／＼手にはひらなかつた。それで、一先づ重譯の儘活字にした。その内に豫定の演出期日が迫つてきた。それでも、まだ原書が手にはいらない。たうとう餘り安心の出來ない私

の重譯を臺本にして第一回の演出をしてしまつた。

ところが、直ぐと文壇の或方面から非難の文章が發表せられた。しかも、その非難は獨逸文學を專攻する私の或友人から出たのであつた。それは原書と照らし合せての誤譯指摘だつた。さうして、ちよいと見たところでも、この位の誤譯があるのだから、全體にしたらどの位あるか分からない。こんな誤譯脚本を臺本にして演出をしたところで、好い演出の出來る筈はないといふ、誠に尤も至極な非難だつた。

だが、それにも關らず、實際の演出は存外の好評を博した。殊に、不思議なのは、ホウ・コロンビエでこの戯曲の演出を實際に見て來た人から、長文の賞讃状を貰つたことであつた。

併し、私は決して安心はしなかつた。まだ、どうかして原書を手に入れたいものだと思つてゐた。その内に、やつと原書が手にはいつた。早速、誤譯指摘をされた箇所を照らし合せて見た。ところが、驚くべし、そこは英譯とはまるで違つた文章になつてゐた。

佛蘭西或は露西亞のものゝ飜譯をする時に、英譯者が常にやるやうにそこは下品なことを強ひて上品に書き換へてゐるのだつた。

重譯の非難なら、甘んじて受けなければならない。併し、私の初演臺本の不備に關する責任は、私にあるよりは寧ろ英譯者にあることが分かつた。

私は少壯の佛蘭西文學者高橋邦太郎君に囑して、更に私の日本譯を、最初の一行から終の一行まで、一字一句原本と對照して、訂正して貰つた。

第二回の演出は、その訂正臺本に據つたのであるから、演出の出來不出來は別問題として、臺本は先づ缺點のないものになつたと言ふことが出來る。

今度の帝劇は第三回の演出である。それ故もう臺本その者に就いては、初演の時のやうな非難を受ける筈はないと信ずる。

私は初演當時に「休みの日」に關してなされた非難——それは同時に築地小劇場の事業全體に對する非難だつた——に對しては、一切沈默を守つた。

はからずも、今度「休みの日」が帝劇の大舞臺で一般の好劇家に紹介せられることになつたので、この機會を利用して、このアポロジイを發表させて貰ふことにした。（大正一五、一二）

戯曲の飜譯に就いて

飜譯に於いて――一般の飜譯に於いて――先づ第一に不可能なことは、原文が持つ獨特な言ひ廻しや修辭的な工夫や組織的な詞の細工をその儘傳へることである。

*

ジウル・ルメイトルが言つてゐる（Théâtre Choisi d'Ibsen）「如何に精確に、如何に巧妙な飜譯にも、飜譯といふものでは、原作者の技倆の一部分が、時としてはその最良の部分が、必ず消えてしまつてゐる。」と。ルメイトルがかう言つたのは、言ふまでもなく修辭の上のことである。「英語或は獨逸語に飜譯されたラシイヌやラフオンテイヌに何が殘つてゐるかを私は怪しむものである」と。續けて彼が言つてゐるのも、この意味に外ならない。

「併しながら、これらの原作者が或點で損をしてゐるところのものを、他の點では得をしてゐるやうに私には思はれる。」ルメイトルは更に續けてかう言つてゐる――自國の作家のものを讀み續けてゐると、たとひそれが最良の作家のものであつても、長い間には、きまつた言ひ廻しや修辭上の工夫や

詞の上の細工などが身について來る。外國の作家のものでも、その國の人が讀めば、やはりさうに違ひない。ところが、さういつた作家獨特の表現法といふものは、他の國の言葉では移せるものではないのだから、翻譯にはさういふものがない。寧ろ原作では平凡な或は拙劣な表現であらうと思はれるやうな箇所までが、ひどく新奇に感ぜられる。

それはかりではない。原作者が優れた人であつて、それに動かされるやうな場合には、譯者は原作に動かされる。なぜと言へば、さういふ場合、譯人は作者の思想の力や精神の眞價や譯人に働きかけて來る感情の高調さのみで動かされるからである……

マイヤーの翻譯論は更に一面の眞理を持つてゐる。翻譯と言へば、先づ第一に「詞」のことを考へるのが普通だが、然し實は、翻譯上一番重要なことは「詞」ではなくて「思想」である。「精神」であり「感情」である。如何に「詞」の上で精確に譯されてゐても「思想」の移植が十分に行はれてゐなければなんにもならない。「精神」の移植が、「感情」の移植が、遂行されてゐなければ、その翻譯に價値はない。

この一般的翻譯論は、戲曲の場合にも當て嵌る。戲曲は「話される詞」のみから成立つてゐる。しかも「話される詞」の移植が屢々原作通りのレトリックを不可能にすることは、「書かれる詞」「讀まれる詞」の場合と同樣である。

既に夙く森鷗外先生は、戲曲の飜譯法について、或批評家に敎へてをられる。（全集第十一卷第六百三十八頁）

「凡そ戲曲の飜譯は、つとめて其意を失はざらむとするものなれば、字を逐ひて原文を寫出ださむとするときは、我國の人の解し得ざる怪僻なる語となるべし。されば歐洲諸國の民の互に相飜述して殊邦文學の趣味をおのれが鄕に遷したる蹟をたづぬるに、一として逐字の譯あることなし。」

圈點は私がつけたのである。「飜譯で一番重要なことは「詞」ではなくて」と私が言つたのも、この意味に外ならない。

「西班牙のカルデロンがザラメヤ村長（水沫集三九五面）の序幕のはじめに、兵卒レボルレドが行軍の苦を語るを聞きて、一同の答は原文にただ、

Todos. Amen.

（皆皆、アアメン）

とあり。獨逸人グリイスがこれを譯したる書には、おなじところに

Soldaten. S'ist wahr.

（兵卒ども、ほんにさうだ）

と記したり。獨逸も新舊いづれはあれど、基督敎の民なれば、「アアメン」は「アアメン」なり。これ

な邦語に譯して南無阿彌陀佛といひたらむやうなる不都合あるにはあらざるべし。さるを猶是の如く改めたり……これ等は皆多少の自由にて、これを誤謬なりとはいふべからず。これ等の多少の自由は戯曲の翻譯に必要なるものなり。」

Good Morning を「お早う」と譯すのは、既に意譯ではないか――内田魯庵先生が曾てかく言はれたことがある。You don't say so を「そんなことを言ふな」と譯しては意味をなさない。I say を「おれは言ふぞ」と譯したら「誤譯」だと言はれても爲方がない。

「蓋し戯曲を譯するもののかかる自由をなす所以は、戯曲といふものは彼是反復咀嚼して其味を知るべき哲學書などとはおのづから異なればなり。哲學書に於いては作者に人と同じからざる用語例ありて、一字といへども動かし易からず、その譯者は宜しく字を逐ひてこれを譯し、文の或は難澁になるをも嫌はざるべきものなれど、戯曲はこれを讀み、これを聞きし、その幻像直に讀者聽者の目前にあらはれざるべからざればなり。故にいはく、戯曲の翻譯は、これを哲學書などの翻譯に比すれば、頗る自由なるものなりと。」

この説は、在來の翻譯劇がまだ日本の舞臺に登らない時代の説であるが、戯曲の翻譯が新劇の基幹として盛に揚げられるやうになつた今日に於いて、この意見は一層強く主張されなければならない。

言ふまでもなく、戯曲の詞は「讀まれる詞」でもなければ、「考へられる詞」でもない。「話される

詞」である「聞かれる詞」である――話されてゐる間に、聞いてゐる間に、直に明快な幻象を作り出す詞でなければならない。

明快な幻象を作り出すには、能ふ限り難澁を避けなければならない。たとひ原文にはあつても、修して幻象を混雜させるやうな詞は省かなければならない。

關西の一山人（石橋忍月）は、鷗外先生の飜譯戲曲『折薔薇』（「エミリア・ガロッチ」）に脫語あるを難じた。森先生は答へられた――

（全集第十一卷第六百四十二頁）

「母親の娘を見て

Und blicket so wild um dich !

といひしを、余等は

それにどうして、あたりをみまはして

と譯せしを、山人は wild の字を脫したりといへり。實に然り。然れども此の一字はこれを省くを尤も妥なりとす。あたりを荒く見廻してともいはれず、あたりを凄に見廻してともいはれず、あたりをぎよろぎよろ見廻してにては、いよいよ大佐夫人の品位を損ず。」

原作にあるからと言つて、日本語にない言ひ廻しを強ひて日本語に盛らうとすれば、必ず幻象の混

例を引起するのである。「話される詞」「聞かれる詞」から成立つ戲曲の場合に於いては、特にその點の注意が肝要である。

*

エミイル・シエリンク譯で親しく獨逸人に讀まれたストリントベルヒの戲曲を、大戰後ハインリツヒ・ゲエベルが新しく譯し直したのもさうした要求からであつた——ゲエベルはシエリンク譯を舞臺には適しないと思つたのである。

試みに「稻妻」の序幕の最初の數行を、兩者の譯本について比較して見よう——

Der Bruder. Bist du bald fertig?

シエリンク譯ではかうあるところを、ゲエベル譯では、

Bruder. Halloh!……Bald fertig?

となつてゐる。

續いて前者では、

Der Herr. Ich komme gleich.

となつてゐるところが、後者では、

Herr. Komme gleich.

となつてゐる。

次が、前者で

Der Bruder. (begrüsst den Konditor) Guten Abend, Herr Starck, es ist noch immer so warm……

かうなつてゐるところが、後者では、

Bruder. (begrüsst den Konditor): Guten Abend, Herr Starck……Immer noch sehr warm, nicht wahr……?

となつてゐる。

どちらが「話される詞」として適當であるかは、獨逸語の初年生にも直ぐ分かるだらう。

注意すべきは、グエベルが出來る限り代名詞を省いてゐることである。

單に代名詞の省略と否とが、それ程の大問題であらうか。然り。戯曲の飜譯にとつては――「話される詞」としては――實は重大なことの一つなのである。代名詞の省略か足りないか、或は代名詞の配置が悪いか。單にそれらに依つて、飜譯戯曲は「讀む戯曲」としてさへ屢幻象の混雑を引起すものなのである。

代名詞ばかりではない。助動詞をも、前置詞をも、或場合には省略し、或場合には變形しなければならない――時としては、動詞のテンスをさへ變へなければならないのである。

語學者は到底かやうな自由を承認しようとはしないだらう。それ故、戯曲の飜譯家として、誰が最も不適當だと言へば、それは語學者だと言ふより外はない。

語學者には語學者としての權威がある。語學者としての良心がある。その權威その良心が戯曲の飜譯を不可能にすることは、決して語學者の恥ではない。

語學者の陥り易い晦澁な逐字譯よりも更に恐るべきは、語學不足者の意味をなさぬ直譯である――Go about your business を「お前の用をしに行け。」と譯し、A happy idea を「幸福な思想」と譯すたぐひである。

吾々文學者の陥り易いのは後者である。文學者は語義の探究をする前に想像の翼をひろげる。だが其の意味は想像では分からない。危險なのは「?」に對する「想像」といふ飛行機である。この飛行機は吾々を何處へ連れて行つてしまふか分からない。

辭典に忠實なる文學者に幸あれ。

譯を通ずる者のことを英語では Interpreter と言つて Translater とは言はない。

臺帳としての飜譯戯曲は、正確な Translation よりは寧ろ適確な Interpretation を要求する――即ち語句の移植よりは精神の解釋である。

なぜと言へば、戯曲の飜譯は單に「詞」の飜譯であるばかりではなく、「性格」の飜譯でもあり、「境

遇」の飜譯でもあり、時としては「性格」或は「境遇」が生む「詞のニユアンス」の飜譯でもあらねばならないからである。

謂ふところの「對話のイキ」――それも畢竟は性格境遇の解釋から生れて來るところのものである。しかも、このイキに缺けたところのある飜譯戯曲は甚しく演出者泣かせであり、役者泣かせである。

ロシヤに、日本人の誰でもが知つてゐる「ニチエチオ」といふ詞がある。

ロシヤ人の日常生活に於いて、この一語ほどフレクシビリチに富んだ詞はない。

それは時と場合と境遇とに依つて、變通自在に適用される。それ故、ドイツ人の如きはこの同一語を譯すに當つて、或場合には Alles einerlei ! を用ひ、或場合には單なる Einerlei ! を用ひ、又或場合には Es ist alles egal を用ひる。(『どん底』或は『三人姉妹』などのドイツ譯參照)

たとひ「ニチエチオ」には及ばないまでも、凡そ詞といふ詞で、若干のフレクシビリチを持つてゐないものはない筈である。

戯曲の飜譯者は、一語一語が持つ、このフレクシビリチを見拔かなければならない。さうして、そのフレクシビリチを譯語の上に驅使しなければならない。

私は語學を職とするものではない。また、戯曲の飜譯を業とするものでもない。私は戯曲の演出者である。私が時として外國の戯曲を飜譯するのは、演出を目的としてするのである。

飜譯劇演出者としての見地から言ふと、戯曲を飜譯することは、既に演出の領域を侵すことである。なぜと言へば、戯曲の飜譯はやがて戯曲の解釋であるからである。

この意味から、私は自分の理想として、外國劇の上演は演出者自身の飜譯（やむを得ずんば演出者自身の監譯）でなければならないと思つてゐる。

自分が演出して見ようと思ふ戯曲でなければ譯さない——これが私一個人としての内規である。

私は近頃近代社の「世界戯曲全集」と第一書房の「近代劇全集」とに關係して、新に多數の戯曲を飜譯しなければならないことになつた。中には私の内規を外れたもので、やむを得ず責務を強ひられたものもある。

自分に演出意志のあるものは、飜譯の筆も存外早く進むだらうと思ふが、それのないものはさぞ澁滯することであらう。今からそれが心配である。

自國劇の演出がいつの間にか自家廣告になつてしまつた。ここらで筆を擱くことにしよう——意見はまだまだ盡きないが。　（昭和二・四・八）

古典劇の近代的演出

去年の八月廿五日の晩を招待の初日としてバアミンガム、リパアトリ、シアタのバリ・ジヤクスンが倫敦のキングスヱイ座で演出した「現代服のハムレツト」は、英吉利の劇壇として革命的な出來事であつたに違ひない。丁抹の王子ハムレツトが、プリンス、オブ、ヱイルズ殿下のやうに、鳥打帽子を冠つて、腕時計をして、プラスフオオアズを著て、例の墓地へ現れるのである。從つて、一緒に出るホレイシオも、中折帽の背廣服である。墓掘もだぶだぶなズボンを穿いた今日の人足である。オフイイリアの葬式も一切現代の通りで、プログラムに「何々葬儀會社提供」と書いてなかつたのが物足らなかつたくらゐださうである。

王のクロオヂアスは紫色のスマアトなドレツシング、ガウンを著て、ヰスキとソオダの載つた卓の側で祈るのである。このヰスキとソオダが大詰の毒殺に役立つのである。劇中劇の場では、王は燕尾服で卷煙草を飲み、王妃は裾の短いデコルテを著て、廷臣と一緒に珈琲を啜るのである。劇中劇の後幕にはトオイ、シアタ式のものが用ひられ、劇の合方にはピアノが用ひられるのである。

ハムレットはちやうど都合よく側に立つてゐる装飾品の鎧から劍を拔いてポロオニアスを刺すのである。レエアチイスは現代の丁抹の軍服を着てゐて、軍用のピストルで王を脅迫するのである……

これが獨逸や露西亜の劇壇だつたら、なんでもないことである。だが、多數の有識者がシエイクスピアを「Dramatist」として崇め祀つてゐる英吉利の劇壇で、かういふ破天荒な出來事が起つたのだから、騒ぎである。

演出者ジヤクスンが印刷して觀客に配つた口上に依ると、沙翁劇に現れる人物の多くは「近代的要素」を持つてゐる。然るにも關らず、現代の普通人が正式な沙翁劇の演出を見に行かうとしないのは、この神様のやうになつてゐる作者の「莊嚴にして不自然な無韻詩」に餘り屡眩惑させられ退屈させられて來たからである。沙翁劇の傳統的な衣裳や演技は、現代の普通人と作者の意圖との間に隔ての幕を置くものである。それ故、吾人はあらゆる因襲を捨て、現代生活としてのハムレットを御覽に入れるのだと言ふのである。

ジヤクスンの議論の出發點に反對するものは誰もなかつた。だが、その結論としての「現代服演出」に賛成するものは少なかつた。

「ハムレット」は或時代の劇である。卽ち或コスチウム、プレイ（衣裳劇）である。過去の名優がその時代時代の「現代服」で演じたのはまだその時代時代の風俗が「眞らしさ」を損ずる程「現代化」し

てゐなかつたからである。明に丁抹の王子ハムレットはプラスフオオアズを著たり、腕時計をしたり、卷煙草を吸つたりはしなかつた。それがなぜ今日さうしなければならないのであらうか。ジユリアス・シイザが、チヤリオツトを捨てて、ロルスロイスに乘つたり、更に現代的にフオオドに乘つたりしたらどうだらう。それは等しく笑ふべきである……

倫敦の劇評家の多數は、先づかう言つて非難するのである。

或有名な沙翁學者（とだけで名前は分からない）が、招待日の晩の幕合に、この演出に就いて一つの好意的な註釋を施したさうである。

その說の要點はかうだ。この人は現代服の儘でする「ハムレツト」の稽古を幾度も見た。さうして、それは常に、衣裳をつけてする實演と、效果に於いて何の差違もなかつたと言ふのである。

併し、それは經驗を積んだ俳優の見地からのみ言へることで、普通の觀客として言へることではない――多くは劇評家は、かう言つて、又この註釋者をも葬らうとするのである――

一體、古典に關して「近代主義」といふものはあり得ない。謂ふところの「近代主義」は時代と共に動くものである。併しながら、藝術品はその作られた時代と共に動かずに殘るものである。シエイクスピアの場合に於いては殊にさうである。成程、彼の描いた人物は驚くべき普遍性を持つてゐる。あらゆる時代のあらゆる人類に訴へる、疑ひもなく、幾多のハムレットは今日の倫敦を步き廻つてゐ

る。併し、それにも關らず、シエイクスピアが紙の上に描いたハムレツトは、依然としてエルシノアに生きてゐるのであつて、決して他の何處にも存在してゐるのではない。シエイクスピアは決して或時代のシエイクスピアではない。あらゆる時代のシエイクスピアである。それは希臘の彫刻も同じことである。併し、さうだからと言つて、プラクシテレスのヘルメスにビリイコツクハツトを冠せるものはあるまい……

倫敦の新聞劇評家の言ふところは、先づ大體かういつた調子である。

最近になつて、アシユリ・ヂウックスのこの演出に關する意見を知ることが出來た。(「シアタ、アアツ、マンスリ」一九二五年十二月號所載「劇に於ける詞」流石にヂウックスだけあつて、一家言とは言ひ得ずも、他の新聞での劇評家とは見るところを異にしてゐる。

ヂウクズはジヤクスン——現代服——ハムレツトを見て、衣裳や背景の外觀には煩はされずに、詞とその取扱方に注意した。

彼は言ふ——

其劇の外的形式を現代化する計畫の後には、シエイクスピアの詞はもはや吾々の詞ではない、シエイクスピアの思想は現代生活への直接に依つてのみ吾々の思想となし得るといふ假定が横はつてゐる。現代化した「ハムレツト」の演出者は、明にかう信じてゐる。現代生活はその本質に於いて非常

威的であり、さうして、現代人は出たとこ勝負であり、ふしだらであり、おしやべりであらねばならぬと。そこで、この意見に依れば、或韻文劇の現代的演出はハアフ、トオンであり、間帶であり、日常會話的でなければならないことになる。その科には少しでもシアトリカルな動きがあつてはならないのである。その臺詞廻しには少しでもレトリカルな精神があつてはならないのである。倫敦キングスエイ座の演出を他の「ハムレット」演出から眞に區別するところのものは、詩劇一般に對するこの近代的考察であつて、實は衣裳背景の現代化ではないのである……

チヴクズに言はせれば、王が絹のドレッシング、ガウンを著てゐようと、墓掘がだぶだぶなズボンを穿いてゐようと、王妃が卷煙草を飲まうと、廷臣が珈琲を啜らうと、そんなことは問題にならないのである。幕が明いて五分も立てば、人はそんなことは忘れてしまふものだと言ふのである。唯、問題になるのは立派な韻文がもごもごと口の内で言はれてしまふことである。近代主義の美名に依つて、精神的な粗雜さが舞臺を支配することである。

一體「ハムレット」を數ある戯曲の中で、最も興味あるものにし、最も感動すべきものにするのは、あの機智である。あの鋭い刄のやうな機智が俗談平話式な言ひ方で鈍くされてしまつたのでは助からない。これは實に由々しき過失で、若しかういふことが近代主義の名に於いて犯されるならば、吾々は暫く瞑目して、吾々自身に就いて考へなければならないことになる。吾々は實際それ程非演劇的な

のだらうか。實際それ程非戯曲的なのだらうか。實際それ程散文的なのだらうか。吾々はそれ程鈍なのだらうか。吾々の日常生活の糸の中には、戯曲的幻想の織物に織り込まれるのを拒絶するやうに、何か硬い針金のやうなものがあるのだらうか。吾々は熱情を恥ぢなければならないのだらうか。雄辯を恥ぢなければならないのだらうか。詞はもはや舞臺の音樂ではないのだらうか――かう言つて、チウクスは嘆いてゐるのである。

　チウクスは決して古典劇の新演出的研究を排斥してゐるのではない。彼は唯所謂新演出の近代主義者が演劇の本質を誤解してゐるのを歎じてゐるのである。劇的イリウジヨンのあらゆる過程を検査することは合法的である。ピランデルロが「作者を探す六人の人物」で試みたやうに、それは形而上學的に暴露することさへ許されると言つてゐるのである。「ハムレット」を機械的な華美に過ぎた舞臺裝置で上演することに依つて、この悲劇に新しい光が與へられるなら、勿論異議はないと言つてゐるのである。

　唯、チウクスは、劇中人物の最も安全な解釋は、書の作意の演技の內に建設されるものであり、最も完全な詩的解釋は、臺詞の正確な言ひ廻しに依つて出來上がるものだとするのである。これが究極の藝術であつて、これが究極だと言ふことは、吾人の趣味の標準が樹てることだと言ふのである。併し、直截をつけないでする「ハムレット」の稽古の面白さはチウクズも認めてゐるのである。

一體、劇場で働いてゐるものは、感情に訴へる點で、稽古が實演よりずつと面白い場合が屡あるのを知つてゐる。殊に、それが韻文劇か空想的な劇の稽古である場合、尙更さうである。少しの外部的な補助もなしに、俳優が或他の世界を創造しようとする努力その者の内には、特別に見てゐる者を感動させる力がある。だから、傳統的な衣裳小道具を全然つけてゐない丁抹の王子が、新しい力で吾々の想像を捕へる場合も隨分あるのである。道具なしの舞臺の裸な壁が、新しい意義を以てシェイクスピアの臺詞を反響する場合も隨分あるのである——

ヂウクズはかう言つて來て、「疑ひもなく、現代服で「ハムレット」を見せる最善の手段は、この悲劇の衣裳なしの稽古を見せることだ。」と主張するのである。

かうすれば、近代主義者が得意とするイリウジョンなどは悉く破碎されてしまふからである。ハムレットは飽くまでも自分の臺詞を「舞臺の上から話さるべきもの」として話すのである。決して客間でもごもご話されるやうには話さないのである。手の動かし方も體の動かし方も、現代の習慣などには捕へられないで十二分にやるのである。舞臺もデザイナアが案出した行儀の好い裝置などには縛られないで、極めて自由な形を取るのである。

しかも、近代主義者が敢てしたこれらの實驗には十分感謝して好いとヂウクズは言つてゐる。なぜと言へば、これに依つて、時代が如何に變つても、好尙が如何に推移しても、演劇に於ける詞の永遠

性は決して變るものではないと言ふことがはつきり分かつたからである。どんなことが起らうと、劇詩は飽くまでも劇詩として存在するのである。それは決して演出者の思ひ通りにスラングには變へられないのである。劇詩の卷返しには、熱情と理解に依る唯一つの手段があるのみで、世紀の動きに依る種々の手段はない筈である――かうヂックスは言つてゐる。

更に、ヂウクスは[illegible]に、自然主義の最後の努力がシエィクスピアを自然主義的にしようとする企であつたことを說き、その失敗がやがて自然主義の滅亡を證據立てる機緣になつたことを說いてゐる。

今日の若い戯曲家は既に半意識的に自分の戯曲を空想の衣で包まうとする衝動を感じて來てゐる。當世風の相日ふつた讀物どもは。そんな冒險はよせと言つて留める。新聞の批評家は自分達が常用し理解する[illegible]で見物に話しかけると勸める。興行家は堅實な經營を振り翳して、もう文學の時代は過ぎたと言ふ。更に若い戯曲家の耳に囁くものは、近代主義の演出家の聲である。曰く「僕の劇場へ來て見給へ。「ハムレット」でさへ現代服で現代式に演ずれば、自然にならずには置かないところを見せるから。」と。

そこで、その若い戯曲家がその劇場へ行つて見る。ところが、その現代式なるものは彼にとつて何の意義もないものであることが分る。そこには、唯束縛と抑制があるだけで、現實の象徵などは何處

を探しても見られない。詞のメロディなどは何處にも聞かれない。

そこで、若い戯曲家は、利口ぶつた愚物や商賣人や新聞屋などから課せられた詞でなく、機智と空想の表象で戯曲を書く時代が來たのを悟るのである。

新しい詞生きた詞が新しく吾々の舞臺から話される時、吾々はもう實際の戯曲と「詩的」な戯曲とを、二つの隔絶した物としては考へなくなるだらう――チウクズはかう議論を結んでゐる。

勿論、私はサア・バリの「現代服ハムレツト」を見たのではない。併し、これらの文獻に依つて、この問題を抽象的に考察することは許されるだらうと思ふ。殊に、チウクズが力說する「詞」といふ一點に於いて悉く事情條件を異にする日本での西洋古典劇演出に就いては、現在翻譯劇演出を殆ど專門のやうにしてゐる吾々として、特別に考察解決の義務を感じないではゐられない。

私は松居松翁氏のやうに、このジヤクスンの演出を、單に「香ばしくは思はれぬ」とか、こんな「演出法が大手を振つて、世間を濶歩する事が出來るものだとすると……川上音次郎のハムレツトを罵倒した事が、愚老にはひどく後悔されねばならぬ。」とか、「心座の「ユアナ」に、男たちばかりに日本服をきせた演出者村山知義君なども大して新しくない事になる。」とか、皮肉なやうな、皮肉にもならぬやうな、不眞面目なことを言つて、片づけてしまふ勇氣はない。

(序に言ふが、松翁氏は川上がハムレツトになつて「赤ネクタイに縞のスコツチの背廣、半ヅボンを

これは大きな間違ひである。演出は藝術であつて、學問の研究報告ではない。私はまだ世界の如何なる沙翁劇演出のプログラムにも參考書を擧げてあるのを見たこともなければ聞いたこともない。一つの戲曲の演出家に對する關係は、自然人生の創作家に對する關係である。問題は如何にこれを選ぶか、如何にこれを見るか、如何にこれを表現するかであつて、決して如何にこれを研究するか、如何にこれを穿鑿するかではない。

勿論、演出家に對する古典劇の場合は、「理解」の點に於いて、出來得る限り先人研究の跡を尋ねなければならない。それは言ふまでもないことである。但し、その目的が決して「傳統」の蓄積であつてはならない。博物館の再現であつてはならない。古名優の型の繼ぎ剝ぎであつてはならない。それは飽くまでも或一つの「創作」への過程以外のものであつてはならない。

殊に、それが沙翁劇の場合などでは、悉く參考書を讀む段になると、圖書館を一つ丸で讀まなければならないことになる。これは世界の沙翁學者と稱へられてゐる人にさへ不可能なことである。演出家になんでそんな必要があらう。ゲエテの言葉ではないが、Shakespeare—Kein End である。松翁氏は頻にファアネスのヱイリオラムを推奬されるが、ファアネス一部で決して穿鑿が盡されるものではない。現に私達が教を受けた夏目金之助先生などは、「マクベス」や「ハムレット」の講義で、屢ファアネス以外に自說を樹てられた。

モスクワ藝術座が「ハムレット」を演出するまでに、一年も二年も準備を費したのはさういふわけだつたらう。それはこの劇團のあらゆる傳統的な型から解放される手であつた。この傾向は最近のミハイル・チエホフの演出に至つて、一層深刻を極めてゐる。もう今では古くなつたが、マックス・ラインハルトの「ヴェニスの商人」の演出でも、その當時の人を驚嘆させたのは、傳統を破つて、「シャイロックの悲劇」を「ユダヤ人生活の悲劇」に置き換へたことであつた。

これを要するに、古典劇演出の爲の藝術的研究は畢竟傳統からの解放を目標にしたものでなければならぬ。現代の古典劇演出を見て、その傳統の無視を詰るのは、演出藝術に何等の「創作」をも認めようとしないリイアクショナの言葉である。

松居氏は近代劇の藝術的演出に就いて、いやに新しがつて、その實內容の少い、研究の足りない古典劇の演出は、冒瀆に等しい」と言はれる。

松居氏が誰と誰の演出をさしてかう言はれたのだか、それは不明である。併し、近代の新演出者のあらゆる新劇演出家と言へば、先づラインハルト、マルテルシュタイと、イエスネルなどであるから、松居氏が「四國のハイカラ連」と一緒にきめつけてをられるのは、多分これらの人達だらう。果してさうだとすると、松居氏は學者にも似合はず、飛んだ大ざつぱいな說を立てる人だと言はなければならない。

一般的に言つて、獨逸の沙翁劇演出研究が如何に英吉利本國よりも早くから開けてゐたか、それは日本語で書かれた故上田整次博士の「沙翁舞臺とその變遷」を一瞥しただけでも分かることである。チイク――インメルマン――シンケル――ミユンヒエンの沙翁舞臺――キリアンの新沙翁舞臺――と、かう名前を擧げて來ただけでも、獨逸の沙翁劇演出研究の決して仇やおろそかでないことが分かる。フツクスやザアキツツやキリアンの透徹した研究は、既に書物となつて、吾々の貧しい書架をも飾つてゐる。

ヘルツの「沙翁時代の獨逸に於ける英國俳優及び英國劇」

フエルケルの「ダニエル・シヨドヰツキの銅版畫に依るハムレツト演出の研究」

マイロデツグの「或俳優のハムレツト發見錄」

私の座右にある貧しいパムフレツトの堆積の中にさへ、直ぐとこれらのものが見出されるのである。

勿論、獨逸現代の演出家が、悉くこれらの研究に直接負ふところがあつたかどうかは私は知らない。併し、學問的にも（殊に文典並に辭書に於いて）、演出的にも、夥しき沙翁研究が發表せられてゐる獨逸に於いて、劇壇が全くこれと沒交渉でゐられる道理はないと思ふのである。

成程、現代獨逸の沙翁劇演出が英吉利式の傳統を追つてゐないことは確である。併し、英吉利の傳

統を重んじないからと言つて、獨逸の沙翁劇演出に内容がない研究がないと一言で片づけてしまふのは亂暴である。

私は曾て倫敦で沙翁氏の所謂大アアヰングから寫實的傳統を傳へたといふサア・ハアバアト・ツリの「ヱニスの商人」をも見た。古典的演出と言はれるフオオブス・ロバッスンの「ハムレット」「オセロオ」などをも見た。昔アアヰングの一座にゐたマアチン・ハアヱイの「じやじや馬馴らし」をも見た。併し、これらは到底獨逸で見たラインハルトの「ロメオ、ウント、ユリア」やベルナウエルの「マクベット」の演出に及ぶものではなかつた。「しつかりした演出」と言はれる英吉利の演出は、アンサンブルとして、いづれも力のない、新鮮味のない、研究の足りない演出だつた。傳統を破壞した「ハムレット演出」と言はれる獨逸の演出の方が遙に吾人の胸奥を衝くものがあつた。

シエイクスピアが世界の最も偉大な戲曲家であることに異論はない。併し、彼を古典のやうに崇め奉つて、傳統的な儀式典禮で彼を註釋する必要は何處にもない。言ふまでもなく、彼は當時の流行作者に過ぎなかつたのである。彼は文士詩人として後世に名を垂れようなどとは思はなかつたのである。彼は當時の民衆に受けるやうな芝居の臺帳を劇場の必要又自分の生活の必要に應じて書いたのである。謂ふところの大衆作家であつたのである。

それ故、吾々演出家は、何の懼れるところもなく、膝組で彼に接すべきである。決して衣冠束帶で

接すべきではない。それをさうしなければならないやうにしたのは國自慢から來た英吉利の傳統の罪である。

さうした環境の中にあつて、ジヤクスンが破天荒な「現代服ハムレツト」を見せた勇氣と大膽には敬服するが、彼の大きな過失は、この演出を飽くまでも「現代の寫實」といふ狹苦しい檻牢に束縛してしまつたことである。

倫敦の新聞劇評家が言ふ通り、シエイクスピアの描いたハムレツトは明に廿世紀の人ではなかつた。シエイクスピアが心に描いた丁抹の或時代の王子だつた。これを「現代」といふ檻牢に束縛することは、シエイクスピアのイリウジヨンを束縛することである。吾々はこの演出の寫實を見ても、ピネロオ劇程度のイリウジヨンをしか起すことが出來ない。

考證は不要である。歷史家が眉を顰める時代錯誤があつても構はない。唯、現代人たる吾々にとつて、現代でない或時代のイリウジヨンが浮び上がるやうにしてくれれば、それで好いのである。

ジヤクスンは總てを「現代」の箱詰にしようとして、演劇その者の手足をもいでしまつたのである。裝飾の鎧から劍を拔いたり、レイピアの決闘で揚足を取られたりしたのがそれである。

これを要するに、吾人の沙翁劇は飽くまでも吾人の沙翁劇でなければならぬ。十七世紀の沙翁劇である必要もなければ、十八世紀の沙翁劇である必要もない。ジヤクスンが「傳統の牢獄」を脱出した

意圖は諒めるが、その逃げ込んだ先が「現代」といふ他の牢獄であつたことは悲まなければならない。

コンエンションは過去もあつたやうに、現代にもあるのである。

自由人たる現代人は、飽くまでも自由な劇的イリュウジョンを舞臺の上に要求する。それは何者にも束縛されてはならない。たとひ相手が「現代生活」であつても、決してそれに束縛されてはならない。

イウォーズはジャクスンの「現代服ハムレット」に就いて、詞の現代的な取扱ひ方を非難した。これは英吉利人たる彼としては正當な意見である。シェイクスピアの詞のメロディ、あのホット、あのファンシィ――それらが、俗談平話式にもごもごと口の内でしやべられてしまつては沙翁劇の面白みの大半は失はれてしまふだらう。イウックズが他に目をつけないで、ここに留意したのは卓見である。

併し、これは英國の場合だと、彼我事情が異に――獨逸の現今劇壇の定本になつてゐるティイク、シュレエゲル、バウヂッシンの沙翁劇翻譯にしても、その語法は決して原作ほどに古風なものではない。それ故、今日でも俗談平話式に言はうとすれば、可なり言へるのである。私の見たモイッシのロメオなどは殆ど日常會話のやうであつた。併し、日常會話式にしやべることが、必ずしも臺詞を殺すことではない。モイッシのロメオの臺詞には、立派に獨逸語としてのメロディもあり、原作が持つホットも出てゐた。

これは日本の場合でも言へる事で――私は現代の沙翁劇の日本譯は臺帳としても讀物としても現代

語を標準とするより外に道がないと信ずるものであるが――いくら臺詞が現代語で書かれてゐるからと言つてシエイクスピアの豐富な譬喩や機智を早口で何の含蓄もなく言はれてしまつては堪らない。

シエイクスピアの原作その者が持つてゐる詞のメロディ――それはどう骨を折つても日本語に移すことは出來ない。又シエイクスピアの原作が持つてゐる古風な語法――それは狂言詞にして見たつて、七五調にして見たつて、到底日本語で現すことは不可能である。そこで飜譯者の力量次第で移し植ゑることの出來るのは、原作の持つキツトとファンシイだけだといふことになるが、これがシエイクスピアにあつては、實に自在豐富を極めてゐるのだから、これだけでも若し十分に傳へられれば、他の飜譯的缺陷は可なりに償ふことが出來るのである。

それ故に、日本に於ける西洋古典劇殊に沙翁劇の演出に從事する演出家並に俳優は、如何に自由な演出をする場合でも、この一點にだけは細心の注意を拂ふ必要があると思ふ。

私はかうした立脚地から、一度「ハムレツト」の自由な演出を築地小劇場でやつて見たいと思つてゐる。去年の夏、歌舞伎座でやつた「オセロオ」は、或束縛を受けながら或事情の下に演出したもので、私のこの議論には殆ど何の關係もないものである。それを矛盾だと言つて攻擊しようとするものがあるなら、いくらでも攻擊するが好い。あの演出に就いては旣に幾多の汚濁を魂に受けた。あれに就いては誰が何と言つても、今後一切答へないつもりである。

築地小劇場

一九二五—一九二六

築地小劇場が興行の上で、この九月から改めたことが一つある。それは從來、一日十五日を必ず初日にして毎月十日宛二つのプロダクションをして來たのを、第一第三の金曜を初日にすることにしたことである。從つて、或演出に依つてはまたがりになることがある。それも構はないことにした。

併し、この興行法は來年になつて更に又改められるだらうと思ふ。即ち、來年からは少し大がかりなもの、骨の折れたもの、多少要求の多さうな劇は十七日間ぐらゐの程度に長期にしたいと思つてゐる。さうして、次ぎのものゝ準備をゆつくりするやうにしたいと思つてゐる。

この九月から始めたマチネエは、思つたより成績が好い。それに晝間のせゐか婦人の方が比較的多く見えるやうになつたのも嬉しい。來年は夜の方に大分レワイヷル（復演）も出るやうになるから、マチネエで初演を發表するやうなものも出て來ようと思ふ。併し、マチネエの方では、近代のものでも、多少古典的な價値を持つたものばかりをやつて行かうと思ふ。

今までの經驗に依ると、イプセンやストリントベルヒのものが、どうも入りが少い。時勢の推移だらうとは思ふが不思議なことだ。でも、まだこの二つの内では、ストリントベルヒの方が好ささうだが、實際の方の成績はイプセンの方が好いのだ。併し、成績如何に關らず、この二大巨匠のものは、今後も研究を續けて行くつもりだ。イプセンは少くとも「ペエア・ギユント」まで遡りたいと思つてゐる。ストリントベルヒは、どうかして「ダマスクスへ」まで漕ぎ下りたいと思つてゐる。

興行成績の上ではチエエホフが一番好かつたと言へよう。チエエホフの研究は今後も續けるつもりだ。來年は「鷗」と「イワノフ」に手をつけて、チエエホフの長いもの總てを一通り卒業したいと思つてゐる。「櫻の園」や「三人姉妹」や「叔父ワアニヤ」も、相當なものになるまで、繰り返しやり直して見たいと思つてゐる。

土方は來年は主にショオのものを研究したいと言つてゐる。第一に最近作の「セント、ジョオン」だ。それから「惡魔の弟子」「ピグマリオン」などになるだらうと思ふ。併し、いづれも好い飜譯がなくて困つてゐる。ショオの飜譯で好いのがあつたら、なんでも好いから提供して貰ひたいと思つてゐる。

それから、土方はクヌウト・ハムズンにも興味を持つて、既にその或戯曲の準備にかかつてゐる。ハムズンは小說家としては日本にも多少聞えてゐるが、戯曲家としてはまだまるで紹介されてゐない。

それ故、興行成績が営業方面で危まれてゐる。勿論、私達の方でもやるが、劇壇の興行にももつと戯曲家としてのハムズンを研究紹介して貰ひたい。

小山は来年マアテルリンクの研究を発表する。第一は多分「タンタジイルの死」だらう。「ペレアスとメリサンド」「アグラヱエヌとセリセット」なども、マチネエには恰好だと思つてゐる。それから、シュニッツレルの研究も続けるらしい。長く日本で待たれてゐる「緑のいんこ」なども出る筈だ。

私は相變らず露西亞物の研究を続ける。チエエホフの新研究としては「イワノフ」を試みるつもりだ。それから長く考へてゐたツルゲエニエフの「食客」と「田舎の女」を一晩のプログラムにして是非やつて見たいと思つてゐる。アルツイバアシエフのものも「戦争」か「嫉妬」を試みたいと思つてゐる。まだその外にアンドレエエフの「人の一生」の通し、トルストイの「闇の力」「生ける屍」など、結局は山のやうにつかへてゐる。到底一年や二年で片つけられることではない。ブロオクやルナチヤルスキイも狙つてゐるが、いつになつたら、そこまで行けることか。

獨逸表現派のものは、どうも興行成績が悪い。併し、カイゼルの「平行線」ハアゼンクレエフエルの「彼岸」などは確実にはひつてゐる。ブロンネンのものなども是非一つは来年紹介したいと思つてゐるが、もうブロンネンのものになると、所謂後期表現派で、一度棄てた客観的要素を余程取り戻してゐる。それだけ、價値も高いかと思ふ。

——一九二五——一九二六

來年の爲事で、殊に特筆したいことは、創作物への著手だ。これは初めからの懸案だつたが、やうやくその時機が來たのだ。既に第一にやるものは決定してゐるが、これはお樂しみに、當分祕して置く。私達の方の方針としては、なるべく一幕物でなく通しのものにしたいと思つてゐる。どうか劇作家があつたら遠慮なく小劇場宛で註文がして貰ひたい。第一の創作物演出は三月の豫定、それから一月置きぐらゐに、少くとも來年五つか六つはやりたいと思つてゐる。

築地小劇場は「商賣」ではないが、一つの「經營」であるには相違ない。いくら私達が一生懸命になつたつて、經濟的に參れば、手も足も出ないことになる。この一年半、毎月損失を續けて來ただけでも、餘程の犧牲だ。一刻も早く、せめて收支の償ふやうにしたいと思つてゐる。それには一人でも多く觀客を得ることだ。勿論、まだ見るに堪へないものかも知れない。併し、一歩一歩、多少の發展を見つつあることは確だ。偏に江湖の後援愛顧を待つ次第だ。（一九二五、一一、二一）

演劇の實際家として

この文章は頼まれて書く文章である。

實を言ふと、日本の現在の演劇について、何か書いたり論じたりする餘裕は、私にはないのである。なぜと言へば、私は極めて小規模ながら演劇の實際に從事してゐるからである。實際家は唯默つて仕事をしてゐれば、それで好いのである。どんな立派な議論でも、どんな高尚な思想でも、それを實現せるものでなければ、一文の價値もない。さう思ふのが吾々實際家の常である。

吾々實際家の理論家に對する態度は、理論に當るに理論を以てするのではない。理論に當るに實行を以てするのである。若し吾々に理論を述べる機會が與へられるとすれば、それは實行以前ではなくて、必ず實行以後でなければならぬ。

戲曲創作家は沈默する。沈默して作品を見せる。次から次へと唯默つて作品を見せる。眞の演出家は沈默する。沈默して演出を見せる。次から次へと演出を見せる。

實際家の戰ひはこれでなければならぬ。

批評家が批評を發表することは自由である。理論家が理論を作り上げることは勝手である。それらの批評や理論は、實際家の役に立つ場合もあるだらう。役に立たない場合もあるだらう。或は却つてこれを害する場合もあるだらう。併しどんな場合でも、實際家は實際の爲事を以てこれに答へるより外に道はないのである。實際家にとつては、實際の爲事が第一であり、第二であり、第三なのである。

唯、實際の爲事といふものの效果が、直ぐには現れない場合がある。多少の時を經て、はじめてそれがはつきりして來る場合が少くない。實を言ふと、批評家や理論家はそこを見通して、それを世の俗流に説き傳へるのが第一の任務なのである。ところが、悲しいかな、批評家理論家の大多數は、その點に關して、世の俗流よりも近視なのである。

私は二十餘年前から、芝居といふものを、絶えず憎みながら絶えず愛して來た。絶えずこれと爭ひながら、決してこれと離れなかつた。

私の先輩友人で、私と同じ早い時代に、この爲事に沒頭したものは決して少くなかつた。併し、彼等の殆ど總ては、芝居といふ「淫婦」に愛想をつかして、或は學府へ去り、或は書齋へ逃げてしまつた。彼等は今羨ましい程、平和な安穩な生活を送つてゐる。

いまだにこの「淫婦」と手を切ることが出來ないで、焦燥と苦惱の生活を送つてゐるのは私一人である。

なぜか。
私は芝居が憎くて憎くてたまらないと同時に、可愛くて可愛くてたまらないからである。
私が市川左團次と二人で自由劇場を創めたのは、私が廿九歳の初冬だつた。
私はそれを始める前から、もう二つの大きな抗議を受けた。
その一つは「そんなことはしないがが好い」といふ反對だつた。「お前は書齋に引込んで、劇の研究を續ける方が好い。腐れ切つた芝居道などへはひつて行つて、もし失敗したらどうするのだ。折角今まで輿論の上で建て來た權威も忽ち地に委せられてしまふだらう。」かういふ抗議だつた。「劇壇の土壌は腐り切つてゐる。その土壌を耕せ。而して後に種を播け。」かういふ異議だつた。
この抗議は明に私といふものの將來を思ふ親切な忠告であつた。しかも、この忠告は私の目指する芝居界から出たものであつた。私はまだ若かつた。私は躊躇した。私は確に動かされた。併し、私の冒險たるアムビシヨンは遂にこの躊躇と恐怖とを征服した。私は失敗しても構はないと思つた。腐れ切つてゐる土壌へ播いたら、どんな芽でも出ないものではないと思つた。私は自分の長い將來をこの一冒險に賭けても好いと思つた。私は斷然として答へた。「まづ種を播け。土壌はおのづから耕されて來るだらう。」と。
もう一つの抗議は、第一回試演の出し物に對してなされた。私達はイプセンの「ジヨン・ガブリエ

ル・ボルクマン」を選んだ。そして、それを發表すると、もう直ぐに抗議が出た。「同じ西洋のものをやるにしても、例へば沙翁劇のやうな古いものなら、どうにでも自由に扱へるが、現代のものでは、人がみんな知つてるから、どうにもならない。現代の西洋人の生活を如實に現すことは容易なことではない。」先づかういつた抗議だつた。

今の人は夢想だにしないことだらう。併し、その當時にあつては、實際かうした抗議が出たのである。しかも、それは一代の師表と仰ぐべき劇壇の大先達から出たところの抗議だつた。

この大先達の前に立つ私は、熊の前に伺ふ蟻だつた。しかも、この蟻は熊の掌の下へはは ひらなかつた。「昔を知るものは昔の人である。今を知るものは今の人である、古典に若し風俗の自由が許されるなら、現代劇にもそれが許されない筈はない。要は外でなくて内である。内にあるものを摑まうとするのが吾々の目的である。」私達は非禮にも大先達の抗議を一笑に附して、構はず豫定の行動につ いたのである。

かうして、イプセンの社會劇の一つが最初に日本での脚光を見たのである。若しその時、私達が逡巡したら、日本におけるイプセン劇の舞臺的紹介は必ず何年か遲れたに違ひない。或は全く紹介せられずにしまつたかも分からないのである。

自由劇場に對する抗議は、私達があの仕事を續けてゐる間絶えず續いた。
職業俳優によつて――殊に舊劇俳優によつて――かやうな運動を始めることの不合理なることも、論ぜられた。これはアムビシヨンに燃えてゐる私達にとつても、可なり手痛い抗議だつた。
併し、それは私達にとつてはやむを得ないことだつた、自由劇場は私と市川左團次との少年時代からの友誼から生れたものであつた。仕事が二人を結びつけたのではなかつた。既に結びついてゐる二人から仕事が生れたのであつた。それ故、これはどうにもしやうがなかつた。
だが、自由劇場の側の俳優達は、この運動に参加するに當つて、悉く職業意識を捨てた。彼等は全く何も知らぬ素人作者として、私の前に立つた。從來持つてゐる舞臺上の技術、從來積んで來た舞臺上の經驗、そんなものには少しも依賴しなかつた。彼等は全く謙虚な小學兒童のやうに、自國の一書生に過ぎなかつた、當時の私の言ふことを聞いた。
勿論、其舞臺の上に現れたものには、無意識的に舊劇的マニエエルがついて廻つたに相違ない。併し、彼等の眞意は飽くまでも「素人」にならうとすることであつた。この態度はいまだに今の左團次一座に殘つてゐる。左團次一座が新作に對する時に最も指導するものは實にこの態度である。彼等が常に新作に――或は舊劇の復興に――成功する秘訣は、實にこの態度にある。眞山青果の舞臺の統

ニを許るに最も容易な職業的一座として、市川左團次一座が現在あるのも、實はその消息をここに證してゐるのである。

主として飜譯劇をやつたことも自由劇場が抗議を受けた大きな原因の一つだつた。日本人が西洋の芝居をやる。しかも舊役者が外國の芝居をやる。それは猿芝居に過ぎないとまで言はれた。これも私達にとつては、かなり手痛い攻撃だつた。

日本人がやる西洋劇である。西洋人がやる西洋劇のやうに行かないのは分かり切つてゐる。それは總ての設備を缺いてゐたその當時に限らない。かなりに舞臺的設備の進んだ今日と言へども變りはない。なぜと言へば、技を演ずる者が依然として日本人だからである。猿芝居だと言はれれば、如何にも猿芝居に違ひない。

併し、私達が猿芝居と知りながら、この猿芝居を敢てやつた理由はどこにあつたらうか。それはその後になつて、だんだんに明瞭になつて來た。

如何に猿芝居であつても、優れた西洋の近代劇が持つ内容は、これによつて、單に脚本を讀むよりははつきりと傳へられた。それが戯曲に志す青年達を刺戟した。そして、それから幾多の新しい脚本家が生れるやうになつた。

猿芝居をやつた自由劇場の俳優達は、これによつてアンサンブルとしての演技を會得した。それが

アンサンブルとして最も優れた俳優の一座としての今日の左團次一座を作つたのである。

岡本綺堂氏の新作でも、岡鬼太郎氏の新作でも、或は鶴屋南北の古劇でも、この一座で演じて常に成功を見せないことのないのは、實にこのアンサンブル的性質が幸してゐるのである。

およそ十五年の月日が經つた。

私はその間に、種々によく商業劇場で働いた。ある時期には或劇場の專屬となつて働いたことさへある。大震火災の來る半年ばかり前に、私は思ふところあつて、總ての商業劇場との關係を絶つた。震災後に年の若い同志達と始めたのが築地小劇場の仕事であつた。

築地小劇場は、その仕事の順序として、最初の二年間は翻譯劇ばかりをやることに決定した。それが發表されると、無用な論議が文壇に起つた。あつちからもこつちからも非難が出た。第一次試演が濟[illegible]、合評會の形式で、殆ど總攻撃のやうな體裁をとつた。

それは主として翻譯劇上演に對する抗議であつた。それは十五年前に自由劇場を始めた時、私達が既に背負ひ切れぬ程受けた抗議と同じ抗議だつた。

但し、その抗議の内容には實に十五年の距離が讀まれた。單に翻譯劇だといふやうな攻撃はもうなくなつた。西洋の眞似がどうの、生活がどうのと言ふ人はもうなくなつた。それだけに、抗議はもつと深刻になつた。

抗議の第一は、もう吾々は西洋の芝居などは卒業してしまつた。今更西洋の芝居などをやる必要はないといふことだつた。

第二の抗議は、もう日本にも西洋に負けないやうな立派な戯曲が澤山に出來てゐる。それだのに、何を苦しんで西洋の芝居などをやるのかといふ不満だつた。

第三の抗議は――そして、これが私達にとつては一番手應へのある抗議だつた――西洋の芝居などをやつたつて、それが新しい國劇の樹立に役立つとは思はれない。築地小劇場が、もし將來の國劇を作らうとするなら、直ちに創作劇から手をつけなければならないといふ意見だつた。

第一の抗議に對しては、私達は沈黙を守るより外はなかつた。何故なら私達はまだなかなか「西洋の芝居を卒業した」といふところまでは來てゐなかつたからである。「あの人達は卒業したかも知れないが、吾々はまだ卒業しないのだ。卒業しもしないものが卒業した振りをすることは出來ない。」私達は唯さう思つただけである。

成程日本における第一期及第二期の新劇運動は、かなり多くの西洋近代劇を舞臺の上に實驗した。併し、それらの實驗は果して「卒業免状」に價するものだつたらうか。私達はもう一遍それを實驗し直して見る必要はないだらうか。私達の第一の疑問はこれであつた。

それに、歐洲大戰後に於ける新傾向の現代劇は、當時まだ一つとして日本の舞臺にかけられてゐな

ゐるものである。併し、一旦答案として提出した以上は忌憚のない檢討を仰がなければならない。
私達が長い間飜譯劇ばかり續けて來たことは、果して創作劇演出を禍したであらうか。西洋劇の研究は果して將來の國劇樹立に何の役にも立たなかつたであらうか。
その當時の抗議の提出者は、今は沈默してゐる。なんにも言つてくれない。恐らく見てくれてもゐないかも知れない。
私達の答は、反對に今は、以前の抗議者に對する問となつて現れて來てゐる。
一人でも好い。誰か一人でも好い。當時の抗議者で、私達の答案に鋭い檢討を加へてくれる者はないであらうか。
若し一人もそれをしてくれる者がないとなれば、日本の文壇は餘りにも無責任な、餘りにも出たとこ勝負な、餘りにも無情冷酷な輩の集りではある。
劇壇の指導者でなければならぬ文壇がそれでは、日本の芝居はいつまで經つても進歩しないだらう。
新年早々、私はこの慷慨悲憤の辭を連ねなければならぬのを遺憾至極に思ふ。

演出の悲哀

戯曲の批評はある。演技の批評もある。併し演出の批評は絶對にない。演出者にとつてこれ程寂しく悲しいことはない。

あの劇場で、あの俳優達で――私はそれを不滿に思つてゐるのではない――何處へ行つたつて、現在の日本で、あの劇場あの俳優達程自分にとつて有難いものはないのだが――兎にも角にも、資本と設備とに乏しいあの劇場で、經驗と訓練とに淺いあの俳優達で、歐羅巴の名曲を一つでも演出するといふことは現在の私にとつては非常な勞苦だ。初日が出て、二日目三日目と嚴格な監視の下に訂正に訂正を重ねて來て、どうにかかうにか輪廓だけでも出來上がつたかと思ふと、もう自分の體は綿のやうに疲れて、家にゐても口一つ利くのが大儀になる。それが常だ。

しかも演出に對して――演出プランに對して――批評はいつも白紙だ。虚無だ。　（築地小劇場で）

演出の歡喜

戯曲の批評が出れば結構だ。俳優の批評が出れば有難い。演出プランの批評などはなくても一向構はない。

私はあの劇場で、あの俳優達で、戯曲を讀んだだけでは味はへないものを、少しでも若い人達に傳へることが出來れば、それでもう滿足する。

その上に私は、一つの演出を終ると、いつも自分一人だけが利得をしたやうな氣がする。それは或戯曲を誰よりも深く「舞臺的」に讀んだといふ經驗だ。この喜びは何者にも換へ難い。

私は決して不平は言ふまい。默々としてこの爲事を續けよう。そして國劇樹立の基礎を少しづつでも築いて行かう。

演出には酬ひがある。演出には立派な收穫がある。　（築地小劇場で）

女優になる資格

（一）人間としての價値

これが先の第一である。男女を問はず、俳優は先づ人間として優れた價値を持たなければならない。人間の屑が俳優になるのではない。人間の寶石が俳優になるのである。

それでは、人間としての價値は何に依つて定まるか。

先づ第一には、自分自身の何たるかを知ることである——自分の天分、自分の境遇、自分の力量をはつきりと知ることである。（これがはつきり摑めれば、もう最初から俳優になる資格のない者が俳優を志願するやうな間違ひをしないで濟むのである）

第二には、自分の周圍を知ることである。自分の周圍とは、肉親、親戚、友人、知己から、廣く自分を包括する人間全體を言ふのである。

自分自身を知つただけではいけない。自分の周圍を知つて、それと自分との關係が何處にあるか、それを深く知らなければいけない。

かうして、或社會觀を持つこと、或社會的意識に目覺めること、これが必要である。

俳優は人生のインタプレタである。人生が分からなければ、そのインタプレタになることは出來ない。

(二) 肉　　體

俳優の藝術的材料は肉體である。俳優の藝術は肉體藝術である。それ故、肉體が肝要なことは言ふまでもない。

體形の均整——均整的な發育。これが先づ第一に大切である。日本の女は一體に小さいから、舞臺の上の見榮えがしない。それ故、小さいよりは大きい方が好い。少くとも五尺近くの丈は欲しい。併し、唯大きいだけで、釣合ひのとれてゐない肉體は役に立たない。少しは小さくても、頭と胴と足と手の釣合のよくとれてゐる體の方が好い——それに、體の大きさは、藝一つで大きくも小さくもなるものだから。

顏——これは必しも美しい必要はない。西洋の有名な女優に所謂美人は一人もないと言つて好い。デーゼでもサラア・ベルナアルでも決して美人ではなかつた。アイゾルトでもハリエット・ボッセでもオリガ・クニッペルでも、決して美人型ではない。一體、美人といふものは顏が整ひ過ぎてゐて、

動きがない、命がない、冷たくて堅くて死んでゐる。女優の顔はそれではいけない。女優の顔は動かなくてはいけない。生き生きとしてゐなければいけない。寧ろ、均整がなくて特色がなければいけない。

　顔の力は目にある。目が第一に生き生きとしてゐなければならない。物を言はぬ目は第一に女優の資格を裏切るものである。

　體形には均整をと言つた。顔面には不均整をと言ふのである。

　手足――これは伸び伸びと發達してゐなければならない。そして、それはあらゆるフレクシビリチ(適應性)を持つてゐなければならない。

　胴――日本の女は一體に胴が長過ぎる。そして、足が短過ぎる。胴は出來るだけ短い方が好い。足は出來るだけ長い方が好い。どんなに短くても、胴は美しさを失はない。どんなに長くても、足は美しさを失はない。

　手――殊に手の指、これが大切である。目が物を言ふやうに、手も物を言はなければならない。手の死んでゐる女は、決して好い女優にはなれない。

(三)　精神力――精力――忍耐力

知力——勿論、それは無いよりは有る方が好い。理解の乏しい俳優は、理解の豐富な俳優より、「人間」を作るのに骨が折れる。併し俳優としてそれよりもつと大切なことは、人間としての價値である。

肉體である。精神力である。

以上は唯女優にならうとする人の最初の資格を極めて粗雜に述べたのに過ぎない。資格があると言ふのは、入學試驗に及第するといふだけの意味である。本當に誰が好い女優になれるか、それは入學させて十分勉强させて見た上でなければ分からない。

入學試驗に一番ではひつた者が卒業試驗にはびりで出る。入學試驗にびりではひつた者が、卒業試驗には一番で出る——これは俳優の學校にもあることである。（一九二五、一、一三）

劇場の規律

私の方の劇場に俳優志願をして來る青年に、よくかういふのがある――

自分は規則といふものが嫌ひだ。何にでも縛られるといふことが厭だ。學校をよしたのも、さういふ理由からだ。自分は俳優としての天分を持つてゐると信ずるから、これから劇場といふ自由な天地で、自分の天分を發揮したいから、自由な生活が送りたいと思つてやつて來たのだ……

私はかういふ青年を、躊躇なしに不合格者として追ひ返す。

なぜと言へば、この青年は――俳優としての天分はあるかも知れないが――俳優といふものがどういふものであるかをてんで知つてゐないからである。

成程、精神生活の世界としての劇場は、極めて自由な場所である。また極めて自由な場所でなければならない。演劇の内容と表現とに如何なる規則も束縛も壓迫もあつてはならぬ。

併し、劇場の運用は、規律なしには決してその目的を果すことが出來ない。劇場は一つの大きな複雜な機械と同じものである。機械の各部が唯一つの目的に向つて動かなければならないやうに、劇場

の各部は唯一つの意志に支配されて働かなければならない。若しさうでなければ、機械が機械としての用をなさないやうに、劇場は劇場としての用をなさない。

天才のある藝術家が、學校式の規則を嫌ふのは當然なことである。また學校の規則などを一から十まで恭しく遵奉するやうな學生から稀代な天才が生れて來ようとは思はれない。併し、同じ藝術家の中でも、文人や畫家や彫刻家には、その生活にも創作過程にも、個人的自由があるが、俳優だけにはそれがない。なぜと言へば、一人の俳優は或劇場の一部であつて、決してその全體ではないからである。俳優は一個人としては何の用をもなさない一種の不具的存在だからである。

俳優は劇場といふ大きな機械の一部分品である。俳優ばかりではない。およそ劇場にたづさはる藝術家は、總てさうである。それ故、個々の俳優は劇場にたづさはる他の個々の藝術家と共に「唯一つの意志」に從つて動かなければならない。

ここに劇場の規律といふものが生れて來る。この規律は唯一つの目的を果す爲の規律であつて、所謂規則の爲の規則ではない。學校の規則よりも、國家の法律よりも、嚴として犯すべからざるものである。

劇場の規律の前には、學校の規則などは寛に過ぎる感がある。それ故、學校の規則くらゐに辟易する青年に、到底劇場の規律は守り切れまいと思はれるのである。

ぶませるものであるが、少くとも吾々の理想としては、ここまで行かなければ嘘だと思ふ——

ボンは先づ、長い稽古を有害無益だとして排斥する——稽古は午前十時に始まり、午後二時に終る。正午十二時から十二時十五分までを晝飯の休みとする。稽古に遅刻したものはその理由に依つて臨機の處罰をする。遅刻の重なつたものは一ヶ月の罰俸に處す。稽古の最中に、勝手に外へ出て行つたり、切つかけが來た時その場に居合さなかつたりしたものも同様に罰せられる。

ボンは舞臺の神聖を力説する——舞臺は稽古の間も夜の實演の時も同じやうに神聖である。當該演出に關係のある俳優演出者技術家の外は如何なる者も舞臺を踏むことは許されない。稽古の間でも稽古の前でも戯曲に直接關係のないことをボンに質問することは絶對に禁ぜられる。ボンはその爲に毎日稽古の始まる前十五分間自室で一般的な質問に應ずることにしてゐる。法則としてはあらゆる陳述が書面に依つてなされなければならない。口頭の質問は特別な例外として切迫した事件に關してのみ許される。給料のことであるとか役のことであるとか休暇のことであるとかさうした請願はどんな場合でも總て書面に依つてなされなければならない。

最初の舞臺稽古は、總ての舞臺裝置と衣裳との完備を以て行はれる。臺詞はもうその最初の舞臺稽古に於いて、完全に覺え込まれてゐなければならない。これに續く舞臺稽古は衣裳なしで行はれる。併し、舞臺裝置や小道具は常に完備してゐなければならない。

稽古は凡て本イキでやらなければならない。即ち、色も抑揚もテンポも表情も、實際客の前で舞臺の上に演ずる通りをやらなければならない。勝手をポケットへ突つ込んで、臺詞を口の中で言つて、居どころや動きの毎日きまらないやうな稽古は絶對に許されない。

但し、俳優がやり直しをしたり、提議をしたり、何か思ひついたことを覺え書することは自由である。又演出者が大切な箇々のシインを中止して、注意を與へることも許される。併し、これらの注意は絶對に當該演出に關係したことでなければならない。若し、演出者が稽古の間に當該演出に關係のないことで談合をしたら、半ヶ月の罰俸に處せられる。最後の舞臺稽古に際しては、豫め局部局部の注意をして置いて、「待つた」なしでやり通すやうにする。

食物や飲料を一座の樂屋へ運ばせることは許される。併し、樂屋以外に飲んだり食べたりすることは許されない……

ダンチの設けた規則は、大體こんなことである。

この内、私の方の劇場などでも、最も守られ難い規律は、キッカケになつても、その役者がその場所に居合さないことである。ところが、それが多くは食ふ爲とか飲む爲とかである。そこで、私は、寧ろ稽古場の空氣を濁しても、飲み食ひは稽古場でやつて貰ふ方が好いと思つてゐる。

現に、私自身も、なるべく稽古場を離れまいとする爲に、食事は大抵稽古臺の上でしてゐる。

他に私自身の規則としては、稽古中は絶對に訪問客を拒絶することである。これはボンなどにとつては、規則にするのも莫迦らしい程分かり切つたことであつたに相違ない。併し現在の日本の劇場では、まだこんなことまで規定して置かなければならないのである。

民衆劇への或暗示

私達――築地小劇場の同志――は、最近淺草の劇場へ出張して、ゴオリキイの「夜の宿」を十回演じた。その後、間もなく、名古屋まで旅をして、そこで又同じものを三回演じた。

その間に、私の實際に見且感じたことは、どこへ行つても「客層」が同じだといふことだつた。と云ふ意味は、どこへ行つても、築地の客と實にそれに似寄りのものゝみが集つてゐるといふことである。

吾々の一座が時々市内で常設興行をやるのは、そして、屢地方で旅興行をやるのは、築地の常設館を維持經營して行く爲めに已むを得ざる事であることは勿論だが、その外にもう一つ重大な目的があ る。それは「新しい客に見て貰ひたい」「民衆の中へはひつて行きたい」といふ希望である。

ところが、實際の結果を見ると、淺草公園まで出張して行つても、やはり見に來てくれるものは、いつも築地へ來てくれる人が大部分で、淺草公園にゐるが故に新しく吾々の看客になつてくれた新しい人は實に少いのである。即ち、公園へ遊びに來た人で通りがかりにはひつたといふやうな看客は殆ど絶

無だと言つて好いのである。
　地方へ行つても、同じことで、決して誰も彼もが見に來てくれるわけではないのである。今度の名古屋などは、可なりな好成績だつたが、やはり見物は、東京で言ふと「築地へ來さうな人達」ばかりだつた。
　何のことはない。これでは吾々が「吾々の客」を連れて歩いてゐるやうなもので、決して謂ふところの「新開拓」などは企て及ばないわけである。
　そこで私は考へた。
　吾々はよく一口に「民衆の中へ」とか「民衆に藝術を」とかいふことを言ふが、それは決して場所や小屋の問題ではない。いくら場所が淺草でも、いくら小屋が松竹座でも、内容が「一夜の宿」では、まだ日本の民衆には歯が立たないのである。
　民衆を吾々のものにするには、吾々が先づ民衆のものにならなければならない。吾々は先づ一度民衆の「低地」へ降りて行つて、そこから民衆の手を引いて、階段を一歩一歩、吾々の「殿堂」へ連れて來なければならない。
　手の屆かないところへ木の實を生らして、民衆に食へと言つてもそれは無理である。
　民衆は――殊に趣味好尚の衰退せる日本現代の民衆は――決して純粹なものを喜ばない。彼等に權

騒と混濁と喧噪とを喜ぶ。

　藝術の殿堂からその混濁の世界へ降りて行つて、そこに安住する。そして、それを「民衆藝術」の建設だと信じてゐる人も世間には澤山ある。

　併し、私は彼等に與することが出來ない。

　藝術家は自分の故鄕を忘れてはならない。勿論民衆の友であらうとする藝術家は、暫く故鄕を離れて混濁と喧噪の國に暮らさなければならない。併し、さうして十分に民衆と親しみ、十分に民衆を知つたら、今度は民衆に向つて彼自身の故鄕の美しさを語らなければならない。さうして、だんだんに民衆の手を引いて、彼等を自分の故鄕へ案內して來なければならない。

　眞の「民衆藝術」とは、藝術を民衆へ引き下げることではなくて、民衆を藝術へ引き上げることである。

　いきなり民衆に純粹なドラマを投げ與へても、それは手の屆かぬところに生つた木の實である。民衆は――日本的に民衆は――チヤドホルの愛好者である。チヤドホルとは歌と踊と道化と擬假と輕業の混淆である。苟も眞に演劇の建設者たらうとするものは、先づチオドホルから出發しなければならない。

　民衆演劇がその內容に於いて時代生活と全く沒交涉でありながらも、今尙民衆の間に命脈を保つて

ゐる所以のものは何であらう。他ではない。それが日本唯一の美しいサオドホルであるからだ。

ヰリアム・アアチャは歌舞伎劇を略說して「アクロバチックだ」と言つた。アアチャは輕侮の意を吐いたつもりだらうが、吾々はそれを本質的な見方だとして賞讃したい。

歌舞伎劇は如何にも輕業である。輕業であるが故に民衆を喜ばせるのである。

この輕業――この極めて藝術的な輕業の奥義を極めて、それを純粋な藝術にまで引き上げる人があつたら、少くとも、その人は新時代の日本民衆劇建設者の名譽を荷ふ人にならなければならぬ。

歌舞伎劇の滅亡を說く人はある。

歌舞伎劇の不滅を說く人はある。

併し、歌舞伎劇を改合して新日本の眞實の民衆劇たらしめよと說く人は一人もない。

若し、それが最も手近な民衆劇のパン種を遺れてゐるのでなかつたら幸福である。

（昭和二年五月十四日）

初日直前の上演禁止

僕は現状の政治といふものに全く絶望し切つてゐる。内治も外交も嘘のつき合ひだといふ氣がする。どんなことも信用することが出來ない。頼りにならない。從つて、不安でたまらない。早く強い人物が現れて來て、どうにかして貰ひたいと思ふが、今のところ、どうにもなりさうもない。

共産黨事件。銀行救濟。對支政策。軍縮會議。どれもこれも分らないことだらけである。

併し、さういふことは直接僕等に關係のないことだから――詳しい研究なんてしてゐる暇のないことだから――僕等に口出しをする資格はない。

唯、政治の小部分で、例へば僕等の生活に密接な關係を持つてゐるものが一つある。それは脚本檢閲だ。

無論、治安維持風紀取締の上から言つて、脚本檢閲が――少くとも現代の日本に於いては――或程度の存在理由を持つてゐることは僕も認める。

だが、脚本は一つの藝術作品だ。單に治安維持風紀取締の上からのみ律することの出來ない存在だ

若し、さういふ方面からのみ見られたら、古今東西を通じて、世界の傑作戯曲はみんな存在權を失つてしまふだらう。

　脚本が不良牛乳や不良牛肉と同じ待遇を受けては溜らない。それも好い。牛乳や牛肉が肉體の榮養なら、脚本は精神の榮養なのだから。併し、警視廳が牛乳や牛肉の良否を檢べるには、立派な專門家を使つてゐる。獸醫なり衛生榮養の相當權威ある學者を使つてゐる。然るに、脚本の良否を檢べるには、藝術といふものも文學といふものも演劇といふものもまるで分らない人間を使つてゐる。

　かう言ふと、警視廳は抗辯して言ふだらう。いや、そんなことはない。役所にはその方面にも相當な人を使つてゐる。最高學府の文學部を出た人を一人や二人は使つてゐると。

　だが——だが——最高學府を出ようが、どこを出ようが、藝術の分らない人間は、やつぱり分からないのだ。醫科大學を出た人間の總てが必ずしも醫者として信用の出來ないやうに。

　だが、要するに彼等は役人だ。役人に藝術が分からないと言つて憤慨して見たところで爲方がない。唯、役人として許すことの出來ないのは、彼等が藝術と實際行動とを同一視してゐることだ。殊に、藝術が人心に及ぼす影響の過程結果に就いて、まるで考察も研究もしてゐないことだ。

　舞臺で、狂熱的な一書生が或大臣を暗殺すれば、日本中の書生が大臣暗殺をでも企らむやうに思ふのだ。舞臺で、過激な或勞働者が或資本家を殺せば、日本中の勞働者が日本中の資本家を今にも殺し

それは開演直前の上演禁止といふ奴だ。僕等は現にこれで屡ひどい目に會つてゐる。上演すべき脚本は初日の一週間前から十日前に検閲係の手元まで出すことになつてゐる（詳しい規定は知らないが）。そして、吾々は出來得る限りこの規定に從つて脚本の提出をしてゐる。それにも關らず、初日の直前になつて、急に上演禁止の指令が下ることがある。

早くから脚本を提出させるのは間際になつて上演禁止にでもなつたら、劇場側が困るだらうからといふ警視廳の親切から出た規定だとばかり私は信じてゐた。ところが實際に就いて言ふと、それは決してさうではないのだ。いつも許可は容易に下りない。上演禁止はいつも初日直前だ。

僕は脚本検閲官がいつも机上にうづ高く脚本を積んでゐるのを見て、厭な役目もあつたものだと、同情の念を禁じ得ないのだ。だが、同情は同情、事務は事務だ。若し検閲官の數が足りないなら、もつとどしどし殖やしたらどうだ。劇場は贅澤物視されて苛税を課せられてゐる。その税のたとひ一部を割いても、その位のことは出來る筈だ。

一體、内務大臣や警視總監は、芝居がどうして出來るかを一寸でも考へたことがあるのだらうか。どんな素人が考へても、大道具を作つて、小道具を調へて、衣裳や鬘を作るのに一週間や十日かかることは想像出來るだらう。その上に、役者の稽古といふものもある。これも理想的に言へば決して一週間や十日で出來るものではない。

ものをまるで捨てることが出來なかつたのだ。

北村小松君の「猿から貰つた柿の種」を築地でやつた場合もさうだ。初日間際になつて、支離滅裂とも何とも言ひやうのない削除訂正を要求されて、實に僕等は當惑した。併しもう準備はすつかり出來てゐたし、初日は迫つてゐるといふので、どうにもしやうがなかつた。たうとうやつてはしまつたが、あんな筋の通らないわけの分からない芝居をやつたのは生れて始めてだ。作者に對しても、見物に對しても、僕等は實に申譯のないことをしたと思つてゐる。しかも、警視廳では、兎に角やらせたのはこつちの好意だと言つてるさうだ。何が好意なものか。

こんな例を擧げてゐたら切りがない。

僕は更に最近驚くべき報告を得た。それはプロレタリア劇場が北海道の巡業で初日直前に脚本全部の上演禁止を食つて、興行不可能に陷つたことだ。

信ずべからざる報告だ。この昭代にあり得べき事とは思はれないことだ。しかも、それは事實だ。現に、同劇團の團員は北海道の天地で飢にさへ襲はれてゐるのだ。

土地の興行と違つて、地方巡業は又餘計に金がかかるものだ。それは卽ち足と雜用だ。それが、先方の土地へ行つて、愈々初日の蓋をあけようといふその日になつて興行不可能といふことになつたのだ。

河原崎長十郎さへが演じてゐる芝居だ。新潟その他の地方でも許されたと聞いてゐる。
　だが、それは道廳の「手心」だと北海道の役人は言ふかも知れない。成程、さういふこともあらう。地方に依つて、檢閲の手心といふことも必要であらう。いつかも僕等が寶塚で「どん底」をやらうとした時「兵庫縣の文化がもう少し進んだら許して上げる時機もあるだらう」といふ答を得て抱腹絶倒した經驗もある。
　だが、それならそれで、一行が東京を立つ前に、なぜその指令を下さなかつたであらう。わざわざ一行を北海道くんだりまで呼び寄せて置いて、初日直前にそんな命令を下して、一行を困惑に陥れる必要がどこにあつたらう。僕にはそれが分からない。プロレタリア劇場はたとひ傾向的であつても、決して懲罰を受くべき犯罪者ではない。
　それに、脚本全部の上演禁止といふことも日本演劇史始まつて以來のことだ。若し今後かういふことが行はれるとすると、吾々は一刻も安心して生きて行くことは出來ない。
　現在の築地小劇場の如き奉仕的團體は毎月一千圓にも達する苛税に苦しんでゐる上へ持つて來て、若しさういふ脅威があるとすると、その恐怖だけでも命の縮まる思ひがする。
　檢閲制度改善は目下の急務だ。それに就いての愚案もある。だがここには、緊急問題として、初日直前の上演禁止、一刻も早くこれが撤廢を懇願したい。

愛國である。僕は言ふのだ。頼むのだ。助けると思つて初日直前の上演禁止だけはやめて貰ひたいと言ふのだ。つむじを曲げないで聞いてくれ。

北海道の一件は昭代の不祥事として長く大正日本演劇史の汚點となるだらう。そして、永遠に世界に對して恥をかく事になるだらう。併し、もう出來てしまつたことは爲方がない。役人も人間だ。人間には誰にもしくじりといふものはある。僕はいつまでもそれを責めようと言ふのではない。

僕、それだけの約束をしろと言ふのだ。

約束とは何だ。

今後、決してさういふことをしないといふことだ。

役人は僕の前に手をついて「間違つたことをしました。これからはもうしませんから勘辨して下さい」と言ふ。それをやるのだ。道德の役人が若し人間なら、それをやつて當然だ。それをやることは決して役人の恥ではない。役人がそれをしてこそ、僕等は役人を尊敬することが出來るのだ。僕等は一刻も早く日本の役人を、さういふ意識の役人にしたい。これは僕の愛國の至誠が言はせる詞だ。

（昭和二年八月十九日）

劇場人として

※

いつでも忙しい人間なのだが――私の友人には時代と隔絶した悠々たる生活を送つてゐるのが多い――彼等は私の生活をさぞ憫笑してゐるだらう――この頃の私は別して忙しい。

※

なぜ、そんなに忙しいか。

爲事が多過ぎるからに違ひない

もつと爲事を少くしたらどうだと、友人は言ふ。

これでも、隨分斷つてゐるのである。社會の爲にしなければならないと信ずること、自分或は自分の愛する者の爲にしなければならないと信ずることだけをしてゐるのである。

私は決して慾ばつてはゐないのである。どこへでも割込まうとしてゐるのではないのである。

＊

私はそんなに役に立つ人間ではない。仕事ものろい――劇場内の仕事だけは、可なり敏活だといふ自信があるが――物を書くことなどは、殊におつくうで、貰つた手紙の返事さへ遅れ勝なのだから、原稿の約束なども、先づ期日通り果したことはない。

それ程、役に立たない人間が、なぜこんなに仕事をさせられるのであらうか。一口に言へば、人物がないからだ。私はさう思はざるを得ない。そして、私のやうな「役に立たぬ」が――しかも、年をとつた「役に立たず」が――誰でも「活躍」してゐる日本を憫まずにはゐられない。

＊

私が忙しいのは、一つは助手がないからである。

助手が要らないのではないのである。助手が得られないのである――チャアリ・チャップリンが「アイ、スタンド、アロオン」と言つた、あの意味なのである。

たまには、助手らしいものの出来ることもある。併し、さういつた助手は――殊にそれが才能のある人ほど――ぢきに助手といふ地位に満足が出来ないで、私から離れて行つてしまふ。

一體、助手といふ名稱がよくないのである。私どもの助手は、實はミットアルバイテル（協力者）なのである。そして、私どもの仕事は――舞臺の上のことでも、書齋での研究でも――到底ミットアルバイテルなしには、やつて行けないのである。

やつて行けないことはないが、能率が上がらないのである。なぜと言へば、私でなくても出來ることを、私がしなければならないからである。

＊

こんなことを言ふと、文壇の人はきつと笑ふだらう――「藝術は能率ではない」と言つて。
併し、私は劇場人としての自分を藝術家だとは思つてゐない。また演劇を單なる藝術だとは思つてゐない。
それでは、なんだと思つてゐるか。

＊

私は――殊にこの頃の私は――演劇を重大な文化事業の一つだと思つてゐる。
「芝居は文盲の學問」
これは千古不滅の眞理である。
希臘でもさうであつた。中世の寺院劇俗人劇もさうであつた。エリザベス朝の演劇も、十七世紀のモリエエルも、十八世紀のヂユマ・フイツスも、十九世紀の自然主義的演劇もさうであつた――日本の歌舞伎劇或は新派劇も過去に於いてはさうであつた。

＊

洩らした。

だが、それは大間違ひである。

私が若しその安逸——その砂上の家のやうな安逸——を求めるなら、とうに築地小劇場を見棄ててゐるだらう。私は義理や情實で築地にゐるのではない。

*

私が歌舞伎劇に學ばうとしてゐるのは、それが三百年來、他の如何なる藝術にも侵されずに來た演劇獨自の精神とその藝術的要素とである。

私が若し歌舞伎劇を讃美したら、それは「歌舞伎その昔」の讃美である。今日の歌舞伎劇の讃美ではない。歌舞伎劇の「今日の存在」の讃美ではない。

正宗君の詞が、若し私を激勵する意味の皮肉であつたら、私は感謝してそれを受けよう。若しさうでなかつたら、君にも似合はぬ淺見だとして、お返し申さう。

*

こなひだ、尾張町の角で、新橋演舞場へ行かうとしてゐる正宗君に會つた。

その時、このことを言はうと思つたのだが、あの雜踏の中で、長長と立ち話も出來ないので、その儘別れた。それでここに改めて書くわけである。

正宗君はその時、築地小劇場が地主から追はれるといふ記事の出てゐる夕刊を持つてゐて、今これを讀んでゐたのだと言つた――それから、きのふ歌舞伎座へ行つたが、一番目でも二番目でも、よくも詰らない芝居を、大勢の人が飽きずに見てゐるものだと思つて感心したと言つた。

私は歌舞伎劇はまだ見ないが、この話には全く同感した。

*

外國の戯曲家が日本の歌舞伎劇を讃美するのは、その文化的内容が――即ち、詞が――分からないので、唯その藝術的要素のみを讃美するのである。

メイエルホリド劇場から來たガウズネルなども、その例に洩れなかつた。その結果が、ソヴエット戯曲家の尚古趣味讃美といふ珍現象を生んだのである。

ガウズネルは築地小劇場を一つの翻譯劇場に過ぎないと斷定してしまつた。それは、あの劇場が出來る前に、日本文壇の諸名士が漫然にも斷定したところと同じである。

ガウズネルは、土方が、青山が、私が、築地小劇場以前にして來た仕事をまるで知らなかつた。又知らうともしなかつた。築地小劇場を十日間に覗いても、一瞥したに過ぎなかつた。彼は吾々の過去の仕事をも、現在の意圖をも、まるで知らずに歸つてしまつた。

ガウズネルは、築地小劇場を以て西歐文化と東洋文化との間に殘された橋だと言つた。そして、そ

の橋は文化には役立つたらうが、藝術には役立たなかつたと言つた。そして、築地小劇場の使命にもう終つた。日本の明日の演劇は他から生れるだらうと言つた。

＊

日本の明日の演劇が、どこから生れるか、それは吾々もまだ知らない。

併し、築地小劇場の使命はもう終つたといふ宣告は、現在立つて動いてゐる劇場に對して許し難い詞である。

＊

築地小劇場が若し日本の文化の爲に役立つたとする――或は現に役立ちつつあるとする、若しさうなら、吾々の演劇の目的は達成せられたのである――或は達成せられつつあるのである。

藝術はプロパガンダであつてはならない。それは恐らく眞理だらう。

併し、時代の文化を離れて生きた演劇は存在しない。演劇が若し時代の文化に貢獻したら、その目的の大半は達せられたのである。

＊

吾々は寧これを憂慮してゐるのである。築地小劇場は果して現代の文化に貢獻しつつあるであらうか――寧、この點を憂慮してゐるのである。

或劇場が「今日」の爲になるには、その劇場の劇場人の總てが「今日」といふものを知らなければならない。

築地小劇場の劇場人の總ては、果して「今日」を知つてゐるだらうか。

現に、私自身が「今日」を知つてゐるだらうか。私は忸怩たらざるを得ない。

土方はこの頃演劇の功利的方面を力説してゐる。私の言ふ「文化に役立つ」といふことも、畢竟功利以外の何者でもない。

繰返して言ふが、私はもう演劇を單なる藝術だと思ふことは出來ない。私は演劇を藝術的産業的文化團の一つだと思つてゐる。私は昔、「藝術」といふ詞を嫌つた。併し、今はそれ程嫌ではない。文化團としての演劇は常に大衆を對象とする。大衆は娯樂なしに、演劇を見ようとはしない。

小山内氏の事業

長田秀雄

小山内薫氏の演劇革新の事業は、明治四十二年自由劇場の設立に發してゐると云つてもよからう。大學時代から演劇の革新を夢見て、いろ／＼の準備を整へて居られた氏は、當時極めて不遇な位置にあつた二世市川左團次との提携に依つて、スタートを切つたのが自由劇場の運動である。

明治三十八年の戰役以來、われ／＼日本の當時の青年、ことに藝術に携はるもの丶間には、思想的上の意識に變化が生じて來た。その一つの現れは自然主義の運動である。ところが、自然主義の運動は歐羅巴に於てはすでに二三十年以前の運動であつたが、演劇の方面に於ては、自然主義の作品とそれ以前の時代に、傾向のすべての作品が讀まれて、小說よりも藝術上の思想から見れば、一歩先んじてゐる觀があつた。

卽ち、自由劇場の運動の第一回開演には、イブセンの「ジョン・ガブリエル・ボォクマン」を上演したが、しかもその回から以後上演したもの丶中には、當時最も新しい傾向であるところのフランク・

ウエデキントやマアテルリンクの作品があるのである。

小説壇が自然主義の洗禮を深く受けて、過去の日本の小説とは全然面影のかはつた作品が文壇の主流を成してゐる時代としては、この新劇運動の急激な改革は或は時代に先んじ過ぎてゐたかも知れない。新劇が第一回の革新時代を過ぎ、更に築地小劇場の運動となつて現れて、しかも未だに研究室的存在である第一の原因がそこにありはしないかと、ひそかに私は考へてゐる。

文藝協會の坪内博士の業績は、正に當時の新進演劇學者たる小山内氏の業績と比較さるべきものであらう。

當時すでに壯年の域を超え、經驗漸く熟したる坪内博士は、當然の歸結として、演劇の革新を漸進主義の途に進めた。そして、直接民衆の間に飛び込んで行く道を執つた——文藝協會新劇運動の結末が、澤田正二郎の演劇となつたのは、その當然の歸結である。彼等は演劇と生活とを一緒にした。自由劇場の運動は新劇の研究室であるだけに、彼等俳優の平生の生活とは全然離れたものであつた。太閤記十段目を演じて給金を貰つてゐる俳優が、自由劇場の開場に當つては、西洋近代劇の一役に扮して出て來るのである。

兩者の歩んだ道は前述の如く異つてゐる。いまその是非を問ふことは出來ないが、仔細にこれを當時の劇壇の狀態に參照すれば、小山内氏の執つた自由劇場の途が、さきに進みすぎてゐただけ、意義

があつたのではあるまいかと思はれる。當時の演劇の世界は、團菊歿後の疲弊を受けて、新派と舊劇との對立がその機構をなしてゐた。がしかし、新派は一面から云へば、舊劇の延長に過ぎない。この二つの演劇傾向は、對立と云ふよりも寧ろ混淆狀態であつたと云つた方が正しいであらう。劇場の制度も、俳優の組織も、演ぜらるゝ脚本も、使用さるゝ音樂も、全然舊日本的なものであつた。三百年來の歌舞伎の畑で魅惑を肆にして來た材料が、何等の考へもなくたゞ漫然とその儘に行はれてゐるに過ぎなかつた。

新しい演劇、近代劇といふやうな觀念は、劇壇の人には全然なかつた時代である。

歌舞伎劇以外に、明治の新時代の生活を基調とした新しい民族的な演劇を與すことが、少くとも當時演劇の革新を夢見る者の理想であつたとすると、西洋近代劇の飜譯演出は、日本演劇の形成に對する大きな刺戟でなければならない。西洋近代劇にリイドされてわれ／＼の民族の演劇を作り上げるのが、當時としては唯一の途であつたのである——さういふ考へ方から行けば、小山内氏の自由劇場に於て執られた途が、遂に當時の劇壇にとつては効果的であつたやうである。

小山内氏の考が進み過ぎてゐた結果として、自由劇場の運動は新しい劇作家を生んだのである。これに反して文藝協會の運動は俳優を作り上げた。松井須磨子、澤田正二郎の如きはその尤なるものである。

二つの運動が劇壇に貢獻したところは、相當大きなものがあつた。

然るにこの二つの新劇運動は一般民衆にアッピイルするところまで行かずに立消えになつて了つた。これはよほど考へなければならない點であらう。前に述べた通り、二つの新劇運動が翻譯劇に終始した點が、その大きな原因をなしてゐたと、私は思ふのである。かくて新劇運動の衰頽期がやつて來た。小山内氏が市村座へはひつて、歌舞伎の研究をされたのはその時のことである。

が、しかし、新劇運動は歌舞伎劇に滿足することの出來ない青年日本の心裡にまた燃え上つて來た。そして築地小劇場が設立された。小山内氏は當然リイダアの位置に立つてこの仕事に沒頭された。自由劇場時代には自由劇場の關係者が劇壇の素人であつた爲に、小山内氏は脚本の選擇演出の指導等の藝術的方面を受持たれたに過ぎなかつた。然るに築地小劇場は、素人の集りである。そして小山内氏が指導者の位置にあつた爲に、當然經營上の苦心までしなければならなかつた。

その點に於て過去未だ嘗て觸れない方面をはじめて小山内氏は經驗されたのである。

新劇運動は一個の文化運動である。しかも複雜な組織を持つた劇團を經營して理想的な演出を續けて行くには、どうしても經營と演出は深い連絡の下になければならない。歌舞伎劇が彼の固有の演出を持つと同時に、極めて非現代的ではあるが歌舞伎的な經營法を持つてゐることは、彼の強味である。演劇の内容と經營法とは、時勢の進展に伴つて一張一弛自己の位置を確保して行くのが文化的進

逝直前の露西亞行きが、小山内氏の心に強い感銘を殘し得たであらうことは肯かれる。しかも小山内氏の修養時代は、思想的に今とは全然ちがつた時代であつた。そして主にモスクワの美術座の仕事から影響された。露西亞の國情がすつかり變つた後の社會と演劇とが、小山内氏にどういふ示唆を與へたであらうか。その點に就いて小山内氏が意見を發表して居られないだけ、同氏の心には一種の惱みがあつたであらう。

しかも小山内氏の病氣は、その時はもう大分惡くなつて來てゐた。病氣の性質が性質だけに、敏感な小山内氏には豫後の不良なことがよくわかつてゐたらしい。病後發表されたいろ／＼な感想には、實際どんなに苦しい心の試練を過ぎて來られたかといふことがよく出てゐる。

築地小劇場は、丁度その時經營の危機に瀕してゐた。こゝでも小山内氏はまた苦しい試練を經なければならなかつた。しかもこの三つの苦しみが、小山内氏の心に與へた影響はよほど深いものである。人生はまことに思ふやうにならない――もし小山内氏にこの上十年の生命を與へたならば、恐らく新劇の仕事は劇壇の一部に立派な位置を取り得たであらう。

それ程學識と經驗とが晩年の小山内氏に於ては熟し切つてゐた。小山内氏亡き後、小山内氏だけの經驗と學識とを持つて日本の演劇に臨み得る改革者は恐らく見出し難いであらう。

小山内氏自身も、死に臨んでこの事を考へられたであらう。五十年の生命を演劇の研究に消費して、

はじめて見ることの出來る場所に小山内氏は立つてゐたのである。

自由劇場第一回の目覺ましい成功裡に、舞臺に立つて主事としてした小山内氏の演說のうちに「二十九年間泥の中を步き廻つてゐた文學書生と俳優とが一緒になつて、この新しい演劇の運動を始めたのだ」と云ふやうな一節があつた。もう大分前のことであるから、或は私の記憶が間違つてゐるかも知れないが、その言葉を發した時の小山内氏の感傷的な態度は、いまだに目の前に見えるやうな氣がする。爾來二十年、あの時の樣子では今にも新しい演劇が日本に興り、そして劇壇の主潮になり得るかと思はず血を沸かしたが、今だに新劇は本當の地步を劇壇に持つてゐない。しかも小山内氏は死し、われ／＼はすでに中年期の終りに達してゐる。思へば誠に慚愧に堪へない次第である。

解說

水木京太

本卷は先生の歩まれた足跡を先生自ら記された文章約九十篇を以て成つてゐる。自由劇場主事として、新劇運動の一員として、演出者として、戯曲作家として、また築地小劇場の主腦者として――それ〴〵の立場にあつた先生を、大約の分類に依つて傳へようとした外に、外遊記錄を數篇收めて二度の觀劇旅行を紀念しようとした。

一　先生が最初の外遊の途に上られるに際して、市川左團次との共著で『自由劇場』と題する單行本を出された。同劇場の第六回試演までの記錄や批評を集めてゐるが、本項の前半はそれから採つた。主として口述に依るもので、筆記者「すの字」とは故鈴木春浦氏のことである。

第八回公演に關する「解嘲」はその演出の意圖と用意を語つてゐる一面、演劇の本質兼藝術性の機能を論ぜられたものである。――先生は生涯に幾十度論爭されたか知れぬ位で、殆んど識者の一顧に値しないやうな挑戰にも進んで應酬されるのが常であつた。この「星の世界へ」問題では好敵手小宮豐隆氏を得たので論客として十分力相撲することが出來、半歲に亙り數次の論戰を交された。かくて明治年代に於ける鷗外・逍遙の論爭にも比すべき劇壇の記錄的論戰となつたのである。

自由劇場は第九回公演を以てその事業を終つた。公演目録は左の如くであつた。

第一回試演。イプセン作・森林太郎訳「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」――明治四十二年十一月廿七、八日。於有楽座。

第二回試演。エデキント作・森鷗外訳「出発前半時間」、森鷗外作「生田川」、チエエホフ作・小山内薫訳「犬」――明治四十三年五月廿八、九日。於有楽座。

第三回試演。ゴオリキイ作・小山内薫訳「夜の宿」、吉井勇作「夢介と僧」――明治四十三年十二月二、三日、於有楽座。

第四回試演。長田秀雄作「歓楽の鬼」、秋田雨雀作「第一の暁」、吉井勇作「河内屋與兵衛」、マアテルリンク作・森鷗外訳「奇蹟」――明治四十四年六月一・二日。於有楽座。

第五回試演。ハウプトマン作・森鷗外訳「寂しき人々」――明治四十四年十月廿六、七日。於帝国劇場。

第六回試演。萱野二十一作「道成寺」、マアテルリンク作・小山内薫訳「タンタヂイルの死」――明治四十五年四月廿七、八日。於帝国劇場。

第七回公演。ゴオリキイ作・小山内薫訳「夜の宿」――大正二年十月二十九、卅、卅一日。於帝国劇場。

第八回。アンドレイエフ作・小山内薫訳「星の世界へ」――大正三年十月一、二、三、四日。於有楽座。

第九回。ブリユウ作・小山内薫訳「信仰」――大正八年九月二十六、七、八、九、三十日。於帝国劇場。

自由劇場のわが劇壇に對する偉大なる功績をこゝに詳説することは略すとして、餘事ながら先生は晩年よく好

んで「自由劇場の羽織」を着られたといふことを云ひ添へたい。それはいつか左團次とお揃ひに他所行きと不常用と二枚づゝ拵へた、自由劇場の紋章のついた羽織だつた。そして震災で燒いて了つた左團次に一枚を贈つて、一枚だけ殘つてゐる羽織だつた。病褥に親しむやうになつて靜に過去を顧みられた先生にとつて、最も會心の仕事として自由劇場がなつかしまれたのではなかつたらうか。――そしてこの「自由劇場の羽織」は遂に先生の棺衣となつたのである。

二　第一期の新劇運動は大正二年の秋を時として沒落期に向ひ、第二期に職業俳優の手に依つて辛うじて命脈を保つて震災に及んだ。其後築地小劇場を中心とする運動を第三期とすれば、階級爭鬪と結合した新劇の流行を見る今日はすでに第四期と名づけてよからう。先生は死の日までもその實際に關與され、自由劇場の仕事以外にも、一兵卒として或は一小隊の長として、新劇運動のために戰はれて來たのである。この項は先生の實歷譚でもあり戰記でもある。日本に於ける新劇運動の指導者の位置にあつた先生のこれらの文章は、戰績の公明な講評たると同時に正確な記錄として傳へらるべきものである。

三　先生は自由劇場の初演に際して、本當の舞臺監督といふものゝ存在をはじめて人々に示した。そしてそれ以來、このわが國最初の舞臺監督はつねにわが國最上の舞臺監督として劇壇に臨んで來た。こゝには幾多の名舞臺の演出に關する手記が集められてゐる。猶演出一般に就いての意策もあれば演出の計畫と經驗とを傳へたものもあ

る。また演出者としての心境を語るものもある。猶、先生の創つた演劇の名品「夜の宿」に關しては、外にまだ約百枚の圖版から成る演出ノオトが遺されてゐるが、紙幅や製版の都合上、採録し得ないのを遺憾とする。

四　これは先生が、その劇團の自主として書かれた文章である。中でも「第一の世界」に就いて云はれたことは、當時の先生の態度を明にしてゐる重要な文字であり、且他の戲曲作家にとつて暗示するところ多いものであらう。また「個人的戲曲と集團的戲曲」は、後年の戲曲を理解する上に一つの鍵でなければならない。

五　大正元年の末歐羅巴に觀劇旅行に出かけた先生は、歸朝後『北歐旅日記』を上梓した。本項中の四つの小品は、その中から演劇に關係あるもののみを拔いたものである。昭和二年にソヰエト・ロシヤの革命十年祭に招かれた先生は、國賓として十五年振りで曾遊の地へ、またその道を踏んだ。歸來、その印象を語る間もないうちに病床に臥さなければならぬ有様であつた。「モスコオ劇壇の印象」は、もと歸朝早々東京朝日新聞に口述されたものだが、筆記の不備に據つて書き直され、その中ばで筆を休められたので未完稿となつた。その後引きつゞく病のために、二回目の外遊に就いては語ること少き儘に逝かれたのである。

六　先生の絶筆が築地小劇場の掲示文だつたやうに、同劇場創立以來先生は全く「築地の人」であつた。それ程に身を挺して劇場經營に當つて居られたのである。さういふ立場において書かれた文章を集めた中に、この項前に書

かれた會話劇に關する二文をも交へたが、これは築地の方針を明にしてゐるものとしてこゝに收めた。先生が開場に際して「二年間は創作劇を演じない」と云つた言葉が誤解されて歌舞伎でも新派でもない演技を生み新しい國劇を樹立しようとして立つた築地小劇場が、一部の人々から理由のない反感を買つて草創時代の困難を二倍しなければならなかつた。「演劇の實際家として」を讀むものはそれを記憶する必要があらう。演劇の實驗室演劇の常設館たる築地小劇場の事業に沒頭して五年、やつとその準備時代基礎時代を終へると先生は斃れて了つた。築地小劇場は劇場葬として靈柩を思ひ出多き舞臺に飾つて告別式を行つたのである。